في الكتابة الصحفية

السمــات - المهــارات - الأشكــال - القضــايا

الدكتور نبيل حداد

أستاذ في جامعة اليرموك

إربد - الأردن

أسهمت جامعة اليرموك في دعم إعداده



من اصدارات اللجنة الوطنية العليا لاعلان عمان
عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢



٢٠٠٢م

المحتويات

الفصل الثالث : أشكال

الفصل الرابع : قضايـــــــــــــــــــــــا

المبحث الثاني : آراء واقتراحات حول جهد معجمي

المقدمة

هذا الكتاب . . . حصيلة لمجهود استمر سنوات، لا أزعم أنني انقطعت خلالها له بالكامل، ولكنني لا أتردد في الادعاء بأنه ظل خلال سنوات إعداده يحتل مساحة كبيرة من وقتي وجهدي واهتمامي، كما أزعم أنني حاولت مخلصاً أن أفرغ بين دفتيه عصارة خبرتي وخلاصة معارفي في هذا الموضوع.

جاء إعداد هذا الكتاب، ومن ثم نشره، استجابة لدوافع متعددة، لعل أولها يتصل بعملي التدريسي لمادتي الكتابة والتحرير، وهو تدريس اتجه لطلبة في برامج علمية متعددة وتخصصات متباينة، ومن هنا فإن الكثير من مباحث الكتاب جاء تلبية لاحتياجات العملية التعليمية؛ نظرياً وعملياً.

ومن البديهي أن تفرض عليَّ طبيعة عملي الأكاديمي مسؤوليات متواصلة في ميدان البحث العلمي، ومن ثم جاءت كتابة عدد من مباحث هذا الكتاب استجابة لتطلع علمي في المشاركة في بعض المحافل، من مؤتمرات وندوات وورشات عمل كان لي شرف الإسهام في فعالياتها والمشاركة العلمية والعملية في حلقاتها.

ولا يعني ذلك أن فكرة «الكتاب» ومنهجية الكتاب كانت غائبة أثناء إعداد الأبحاث، بل ظلت هذه الفكرة هاجساً لا يغيب خلال كل مرحلة، ومن ثم جاز لي أن أقول، إن منهجية الكتاب تحقق القدر الأدنى من التكامل، والتآزر، وذلك في حدود المطامح والأهداف التي ظلت حاضرة طوال فترة عملي، بل إنشغالي في إعداد مباحث هذا الكتاب وفصوله.

ولعلي أدرى الناس بأوجه القصور في هذا الجهد؛ ولا أظن أن المسألة تتطلب حشد التبريرات والتفسيرات، فالكتاب، كما هو واضح، يخاطب مستويات متعددة من المتلقين؛ طلبة ودارسين مختصين وفنيين عاملين؛ ولعل هذا يفسر التنوع في مستويات الخطاب وتباين لغة المعالجة بين موضع وآخر.

ولست ممن يرى فيما اشتمل عليه هذا الكتاب جهداً غير مسبوق، ولكن حسب هذا الجهد أنه حاول أن يطرق أبواباً جديدة في مهارات الكتابة باللغة العربية، وأن يرتاد مناطق ليست مألوفة في سماتها وأشكالها، وأن يستجمع جوانب أساسية في شتات مسائلها وقضاياها.

... وتبقى الحكمة الصينية حاضرة شاخصة :

أن نوقد شمعة خير من أن نكتفي بلعن الظلام

أسأل الله سواء السبيل، وهو الموفق والمثيب

نبيل حداد

إربد، تموز (يوليو) ٢٠٠١

الفصل الأول

سمـــــات

المبحث الأول
الكتابة الوظيفية والكتابة الإبداعية

تمهيد:

من الضروري القول بداية، إن الكتابة - بصورة عامة- نوعان : **وظيفية وإبداعية**. وما نعنيه بالوظيفية تلك الكتابة المرتبطة بوظيفة توصيلية فحسب؛ ولا تهدف من ثم إلى غرض جمالي. ومعنى هذا أن المسألة مرتبطة بوظيفة اللغة؛ فوظيفة اللغة في الأدب تشكيلية جمالية في المقام الأول، أي أن غايتها التصوير إلى جانب وظيفتها التوصيلية، حيث إن للغة وظيفة في الحياة العامة، وهي الكلام؛ أي أن في اللغة جانباً نفعياً أو صناعياً من جهة وهناك من جهة أخرى جانب جمالي، ولتقريب ذلك إلى الأذهان نقول : لدينا طاولة ما، مثلاً، يمكن أن تكون مفيدة في الاستعمال، بل تؤدي كل الوظائف التي يمكن أن نحتاج إليها؛ فهي ملساء، ذات علو مناسب. مصنوعة من الخشب العادي، وكلفة شرائها منخفضة، وفي الجانب المقابل لدينا طاولة أخرى مصنوعة من خشب البلوط، ومطلية بدهان «البوليستر»، وفي مقدمتها شكلان يمثلان أسدين مذهَّبين، إنها ببساطة تساوي، في سعرها، مئة طاولة من النوع الأول، وكلتا الطاولتين تؤدي الوظيفة نفسها، وربما كانت الطاولة الأولى أدعى إلى الراحة، ولكن منفعة الطاولة الأولى تنتهي عند حد الغاية الصناعية. في حين يمتد هدف الطاولة الثانية إلى عطاء من نوع آخر لايتصل بالغاية النفعية؛ إنه عطاء جمالي، يخاطب الحاسة الجمالية لدى الإنسان، وربما كان هذا أمراً حسناً في الطاولة ولكنه ليس ضرورياً.

ولايختلف المثال كثيراً في توضيح الفرق بين اللغة الجمالية والكلام؛ فاللغة الجمالية أو الأدبية تتوخى غايتين : غاية أدبية وأخرى توصيلية، وربما ذهب بعض النقاد إلى التعامل مع بعض النصوص الأدبية على أن اللغة فيها غاية في ذاتها، ولسنا بصدد نقاش كهذا، ولكن حسبنا الإشارة إلى الناحية الأساسية في موضوعنا وهي ازدواجية الوظيفة للأداء اللغوى الأدبي، وأحادية الوظيفة للأداء اللغوي الوظيفي،

ولمزيد من توضيح المسألة نسوق المثال الآتي : في الكتابة الوظيفية تقول : إن رمش عين فلانة طويل جداً، لكن المعنى ورد بتعبير مختلف في **يوميات نائب في الأرياف**، لتوفيق الحكيم : إن رمش فلانة يفرش فداناً، والفرق واضح بين التعبيرين، فالأول حيادي أما التعبير الثاني فهو إيحائي شعوري، يخاطب الوجدان مثلما يخاطب العقل. وبعضهم يعبر عن المسألة تعبيراً آخر حين يتحدث عن الفرق بين **الأداء التقريري و الأداء التصويري**. كما سنوضح بعد قليل.

وعلى ذلك يمكن تلمس الفروق بين التعبير الوظيفي والتعبير الإبداعي بما يلي :

أولاً : إن التعبير الوظيفي تعبير موضوعي في حين أن التعبير الأدبي أو الإبداعي تعبير ذاتي، ومعنى هذا أن النص الإبداعي ينطوي على خصائص ذاتية من إبداع صاحبه، فتظهر فيه ثقافته؛ توجهه الفكري، ومشاعره، كما ينطوي على وجهة نظره، إنه رؤية لشيء ما، لقضية ما، لخاطر أو تصور ما، ولكن من خلال صاحبه؛ فيتجلى فيه أسلوبه وطريقته ورؤيته، أما التعبير الوظيفي فهو موضوعي بمعنى أن الكاتب هنا غير مشغول إلا بالمسألة التي يريد توصيلها، ومن ثم لاتظهر عواطفه أو مشاعره أو مواقفه. وغالباً ما تتم كتابة النصوص الوظيفية بموجب قوالب كتابية كالتقرير أو الرسالة أو الخبر أو التحقيق . . . إلخ.

ثانياً : وتأسيساً على ما سبق فإن التعبير الوظيفي تقريري في حين أن التعبير الأدبي تصويري، ولا نعني بهذا أن التعبير الأدبي حافل بما يحلو للبعض أن يدعوه بالمحسنات البلاغية أو الزخرفة اللفظية؛ فالمسألة ليست محسنات أو زخارف بل مسألة لغة لها أكثر من بعد وتؤدي أكثر من وظيفة. إنها مسألة تعبير يحشد مستلزمات الأداء الفني التعبيري وشروطه. وقد تكون المحسنات والزخارف عبئاً عليه لا عوناً له.

من الممكن الحديث عن طاقات بيانية أو بلاغية في المجال الشعري أو عن تصوير فني ولاسيما في المجال القصصي، لكن البلاغة أو روعة التعبير لاتتم من خلال الزخارف والتشبيهات والمحسنات بل من خلال الصورة وعناصرها في الشعر،

ومن خلال الموقف وعطائه ودلالاته في القصة، ومن كل هذه العناصر في المقالة الأدبية. وقد يكون للمحسنات والعناصر البلاغية حضور ما ولاسيما في الشعر، ولكن هذه الأمور تكون جزءاً من عملية التصوير الفني أو التجربة الوجدانية وليست غاية في ذاتها، وإلا وقعنا في براثن البلاغة الآلية التي جمدت الأدب العربي قروناً. ومثل هذا التعبير (الأدبي) يؤدي وظيفة بطبيعة الحال، ولكنها ليست الوظيفة العملية أو التوصيلية، بل الغاية الجمالية، ومثل هذه الغاية لاننشدها في النص الوظيفي؛ لذا فإنه من النوافل وضع مثل هذه التعبيرات حيث لاحاجة لنا بها، ومن هنا كذلك فإن من الضروري للتعبير الوظيفي أن يظل مقتصراً فقط على الغاية التي تكمن وراءه، وعلى هذا فإن لغة التعبير الوظيفي أقرب أن تكون إلى ما يسمى **اللغة العلمية أو العملية**.

ثالثاً: وبالإضافة إلى ماسبق يمكن القول إن كاتب النص الإبداعي لديه القدرة، بالضرورة، على كتابة النص الوظيفي وليس العكس صحيحاً دائماً؛ ففي النص الإبداعي يتجلى عطاء الموهبة والاستعداد الشخصي. وهكذا فإن كاتب النص الإبداعي، بالمستويات المتعارف عليها هو **الأديب**، في حين أن كاتب النص الوظيفي، وبأعلى المستويات المتعارف هو **الكاتب**. ومن هنا -وعلى سبيل المثال- فقد وصف بعض خصوم العقاد نتاجه بأنه نتاج كاتب لا أديب؛ في حين عَدّوا طه حسين أديباً، ومهما بدت الكتابة الوظيفية مهمة في حياتنا المعاصرة فإنها تظل دون سمو الكتابة الفنية؛ فالنص الوظيفي ينتهي وربما يتلاشى حين تتحقق الغاية التي كتب من أجلها، في حين يظل النص الإبداعي متجدداً، بل إن بعض النصوص الأدبية يمكن أن يوسم بالخلود. وكثيراً ما نرى الآن جهوداً نقدية تعيد قراءة نصوص ترجع إلى مئات السنين؛ وتستنطق ما فيها من طاقات جمالية، أما الكتابة الوظيفية فهي مرتبطة بما يسمى **القصد**. في حين أن عطاء النص الأدبي يتجاوز **القصد** إلى عطاء آخر ربما لم يكن في قصد الأديب. وقد نشطت الدراسات الجمالية في هذا الاتجاه وقدمت دراسات تكاد تكون إبداعية بدورها؛ أي أنها في مستوى إبداع النصوص الأدبية،

وقد تسنى هذا من خلال تجاوز حدود **القصد** والانطلاق نحو آفاق العلاقات اللغوية التي تطرح عطاء لاحدود له من خلال بنى التعبير الإستاطيقية المستمدة من تراث اللغة وسياقها وتراكم دلالاتها.

رابعاً : ثم إن النص الوظيفي لاخيال فيه، في حين يعتمد النص الإبداعي اعتماداً كبيراً بطبيعة الحال على الخيال. ومن الضروري أن نقرر هنا أن الخيال ليس مجرد طاقة اختلاقية؛ بل طاقة خلاقة، والخيال ليس هو الوهم، بل هو القدرة على تكوين العلاقات بين أمور لايكتشف علاقاتها إلا المبدع، وإلا كيف يستطيع الشاعر أن يربط بين الحصان والطير في بيت امرئُ القيس المشهور؟، وكيف يستطيع الشاعر نفسه أن يربط الإحساس بالجبال والأحبال ؟ وذلك في قوله :

فيالك من ليل كأن نجومه ... بكل مغار الفتل شُدت بيذبل

وكيف يستطيع الكاتب القصصي أو الروائي أن يوجد هذه العلاقات المتشابكة بين أبطاله وبيئتهم ومحيطهم وزمانهم ومكانهم؟ والخيال في الكتابة الإبداعية لايقتصر على الصورة المفردة التي يتداخل فيها الزمان بالمكان كأن يقول أديب : **ظهيرة دبقة** أو **سر يائس**، ناهيك عن نسج المواقف التي لا يجمع بينها رابط منطقي (في الظاهر) وتكون من ثم، بعد نسجها، نتاج عبقرية ما. أما النص الوظيفي فهو يقوم على مطابقة حالة خارجية ما مع النص الكتابي؛ أي ثمة غرض ما يُكتب النص لأجله، أو حالة ما يصفها الكاتب ويحاول الإحاطة بها والالتزام بعناصرها الخارجية، وأي دور للخيال في النص الوظيفي يكون بمثابة كذب أو وهم؛ فالخيال في النص الإبداعي طاقة خلاّقة إذن؛ في حين أنه في النص الوظيفي وهم، ويحظر استعماله إلا ضمن الحدود التعبيرية الدنيا التي قد لاتُجاوز تشبيهاً ما؛ كأن يقول قائل أو كاتب : إنها حقيقة ناصعة كعين الديك، أو شيء من هذا القبيل وبحجمه أو مستواه.

العوامل التي نحكم بموجبها على العمل الكتابي

كي نستطيع أن نحكم على العمل الكتابي، ونحدد مرتبته بين الأشكال

الكتابية، من الضروري النظر في أربعة اعتبارات، وهي، كما أشار إليها **ياسر الفهد**:

١ – شخصية العمل الكتابي.

٢ – أسلوبه.

٣– مدى مراعاة العمل الكتابي للأسس المقررة.

٤ – مدى مطابقة حجم العمل الكتابي لمتطلبات الموضوع الذي يتناوله.

إن أول هذه المعايير هو بطبيعة الحال شخصية العمل الكتابي أو ما يدعى بشكل العمل الكتابي، وهنا تبرز لدينا أربعة أشكال أساسية هي:

١– **الشكل الإبداعي.**

٢– **الشكل التوليفي.**

٣– **النصوص المترجمة.**

٤– **النصوص المقتبسة.**

ومن الطبيعي **أن يحتل العمل الإبداعي المكانة الأولى** بين سائر النصوص التي يكتبها الإنسان، وذلك للأسباب الواردة آنفاً؛ فهو عمل يتجلى فيه الإبداع الإنساني، أي ينطوي على إضافة حقيقي تدفع باتجاه الرقي الإنساني، على أن القول ليس مطلقاً؛ بمعنى أن ليس كل عمل إبداعي فني أفضل من أي عمل توليفي؛ فهناك القصيدة التي نظمها أحمد شوقي، والرواية التي كتبها نجيب محفوظ، وهناك من هذين الفنين النصوص التي يكتبها فلان المبتدئ. ومن الطبيعي ألا يكون النص الإبداعي الذي يكتبه فلان هذا في قيمة بحث علمي يقوم على الجهد التوليفي يكتبه الأستاذ فلان. ذلك أن كثيراً من الدراسات أو الأعمال التي تعتمد على غيرها من المصادر والمراجع فيها من الإبداع والجدة أكثر من العديد من الأعمال المفترض أنها إبداعية.

ولعل الفيصل في الموضوع يكمن في تحديد **مفهوم الإبداع**؛ فهو، أي الإبداع، **إنجاز عمل غاية في صفته**، هذا المعنى العام للإبداع لاينحصر في الفن أو

في العلم، بل في كليهما، البراعة والعمل، لكن العرف اللغوي العام كاد يقصر، بالنسبة لأشكال الكتابة، استخدام **اصطلاح الإبداع** على ما يسمى بالنصوص الأدبية، وهي بطبيعة الحال تمثل أرقى أشكال التعبير الأدبي. على أن هذا لايمنع من القول إن أي عمل كتابي، بناء على المفهوم العام للإبداع، سواء كان هذا العمل نصاً أدبياً أم دراسة نقدية أم حتى نصاً علمياً في مضمونه، يمكن أن يكون عملاً إبداعياً، ومن ثم يتصدر الأعمال الكتابية ويحتل مكانة العمل الإبداعي.

وربما جاز لنا أن نستعمل هنا كلمة **الأصالة**؛ فالأصالة في الرأي جودته، وفي الأسلوب ابتكاره، وبقدر ما ينطوي العمل الكتابي على **ابتكار** ينطوي على **أصالة** وهكذا.

ولعله من المهم أن نشير في هذا السياق إلى **الفرق بين العمل الكتابي العلمي والفني**، أو بين **العلم والفن**، فالعلم اتباع لمنهج، في حين أن الإبداع إنجاز شخصي في المقام الأول. ومن الطبيعي في هذا العصر أن يلتقي العلم بالتطبيق العملي أو ما يسمى **بالتكنولوجيا: أي تطبيق العلم على الصناعة**، ومن ثم فإن الإبداع يكون في المنهج إضافة إلى تطبيق المنهج، ومن هنا يصفون الإنجاز في العلم على أنه **اكتشاف**، لأن قانون التطور والنهوض موجود وهو بحاجة إلى العبقرية التي تكتشفه، أما في الأدب والفن فلا يقولون اكتشافاً بل إبداعاً؛ لأن المجهود هنا ليس بالضرورة تراكمياً بل إنه فردي، من هنا اقتصر الإبداع على الفن، شاملاً الكتابة بطبيعة الحال. ويلي الأعمال الإبداعية التي تنطوي على ابتكار، في سلم الأهمية :

الكتابة التوليفية، أو تلك الكتابة التي تعتمد المصادر والمراجع بشكل مباشر. وواضح هنا أن الفرق بين هذين النوعين من الكتابة أن الأول نصوص فنية fictional أما الثاني فهو الأقرب إلى النصوص الوظيفية non fictional.

ومن أهم ألوان الشكل الذي يعتمد على المراجع تلك النصوص الأدبية **التي تعاد معالجتها** حديثاً ولكن أصولها أو الفكرة التي يقوم عليها العمل ليست من خلق الأديب بل مستمدة من مصدر آخر، وهذه الأعمال تظل على رأس النوع الثاني،

ولعل من أشهرها ما صنعه توفيق الحكيم في كثير من مسرحياته معتمداً على أعمال أخرى، مثل مسرحية **شهرزاد** التي استوحاها من ألف ليلة وليلة ومسرحيات **بيجماليون وبراكسا** أو مشكلة **الحكم وأوديب الملك**، مستوحياً الأدب الإغريقي، ولا ينفي هذا أن في أعماله هذه إبداعاً وأي إبداع، ولكن عنصراً رئيسياً من عناصر العمل الأدبي الفني يظل غائباً، حتى يكون هذا العمل مكتملاً إبداعياً وهو **الفكرة**، صحيح أن الحكيم هو صاحب المضمون والتشكيل، لكنه ليس صاحب فكرة **بيجماليون** على سبيل المثال.

ويلي النوع الذي تعاد بمعالجته في المرتبة الأبحاث والدراسات، وكثيراً ما يكون في الأبحاث قدر كبير من الابتكار ولكن من المهم الإقرار بأن ما صنعته كل الدراسات النقدية حول روايات نجيب محفوظ مثلاً لاتساوي رواية مثل **اللص والكلاب**.

وبعض الأبحاث العلمية قد يكون **رسائل علمية** أو أطروحات، وقد تنطوي هذه الأبحاث على أصالة، وقد لاتنطوي. وهنا نشير إلى **المقررات الدراسية**، فهذا النوع من الكتابات يهدف إلى تبسيط المعارف أو النظريات أو المفاهيم من خلال معالجة منهجية الهدف منها تعليمي في المقام الأول، إن الجهد هنا يكمن في هضم المادة وتنسيقها ثم تقديمها ضمن إطار منهجي؛ فالكاتب هنا لايقدم إضافة حقيقية إلى العلم في ذاته، بل الإضافة هي في طريقة عرض مفردات هذا العلم مع غيرها، ضمن تصور منهجي يقدم خدمة للطلبة والدارسين.

ويدخل في الشكل التوليفي من الكتابات ما يسمى **بالنُبذ التثقيفية**، وهي تشمل المختصرات والتعليقات على الأحداث والإصدارات الثقافية وما إلى ذلك. والهدف واضح من مثل هذا الشكل من الكتابة؛ فهو تقديم فكرة تثقيفية عن موضوع معين أو شخصية معينة أو قضية ما، ومن الواضح أن هذا الشكل من الكتابة قد بات رائجاً الآن في الصحافة، حيث إن الإنسان المعاصر لم يعد قادراً على المتابعة الكاملة للإصدارات الجديدة حتى لو كانت في حقل تخصصه، ومن ثم تأتي هذه الجهود

لتقدم وجبات ثقافية سريعة تناسب عصر السرعة وانفجار المعلومات، ويدخل في هذا الباب كذلك ما بات يعرف الآن بالصور القلمية features التي ترسم جانباً معيناً لشخصية إنسانية، أو لموضوع ما من زاوية إنسانية.

ويلي الشكل التوليفي ذلك النوع **الذي يستند في الأساس على نص آخر، استناداً شبه كلي**. وعادة ما يكون هذا النص المعتمد عليه أجنبياً، وقد يأتي هذا اللون من الكتابة ضمن **شكل الكتاب** كما صنع الصحفي **أنيس منصور** في كتابه **الذين هبطوا من السماء** إن كتاب منصور -في الأساس- يعتمد على نصوص أجنبية في الموضوع الذي قام عليه كتابه. وقد يأتي هذا اللون ضمن مقالة كما كان يصنع الصحفي **كمال عبدالرؤوف** في عموده الصحفي **قراءات** والمجهود الحقيقي هنا هو في الانتقاء والترجمة بتصرف مع ظهور شخصية الكاتب (الثاني) ولا يُنظر إلى النص هنا على أنه مجرد ترجمة، كما لا يعامل على أنه تأليف؛ فهو **بين بين**، لذلك فمن المنطقي وضعه في مكانة تعلو على الجهد الترجمي، ولكن تقل عن الجهد التأليفي.

أما النوع الرابع فهو **الترجمة**. ولعله من المناسب أن نقدم مقاربة أولية لمفهوم الترجمة؛ إنها نقل معنى الكلام من لغة إلى لغة أخرى؛ وكثيراً ما يلتبس هذا المفهوم مع مفهوم **التعريب** الذي يعني نقل كلمة أجنبية إلى الصيغة العربية بحروفها الأصلية، وقد يكون الجهد الترجمي خلاّقاً ويمكن أن يُنظر إليه بوصفه عملاً جاداً إذا ما تعامل المترجم مع النص الذي ينقله بوعي وفطنه ودراية، ومن هنا فإن النص المترجم الذي يحتل المرتبة التي نتحدث عنها لابد أن يتحلى ببعض السمات:

١- من المعروف أن الترجمة ليست مجرد نقل كلمات إلى مقابلاتها في اللغة المترجم إليها بل هي نقل نصوص بما تتضمنه هذه النصوص من معان وأفكار ودلالات وربما مغاز، وقد لايكون ثمة مشكلة كبيرة في النصوص الوظيفية، ولكن ترجمة النصوص الإبداعية تحتاج إلى قدرات خاصة وجهود جادة وربما إلى مواهب معينة.

٢- من البديهي أن يكون المترجم ذا دراية عميقة باللغة التي يترجم إليها،

وتلك التي يترجم عنها، هذه الدراية التي تفترض مستوى معيناً، ولعل الحيف الأكبر الذي يقع على النصوص المترجمة هو الجهل بقواعد اللغة الأم وأسسها، بحيث ت كون ترجمة النص جناية عليه لاخدمة له.

٣- لايكفي أن تكون لدى المترجم دراية باللغتين المترجم عنها والمترجم إليها؛ بل عليه أن يتمتع بحس لغوي وطاقة تعبيرية كبيرة وقدرة على تصور المفاهيم واحترام وحداتها. ولاشك في أن جزءاً كبيراً من هذه المهارات يمكن أن يتحقق من خلال الدربة والممارسة، وجزءاً آخر يمكن أن يُكتسب من خلال الاتصال المستمر باللغتين اللتين يتعامل معهما.

٤- وحتى تكون الترجمة علمية ويعتد بها يفترض بالمترجم أن يكون متخصصاً بجانب معرفي ما؛ فليس من المعقول أن يقوم بترجمة نصوص العلوم مترجم مختص بترجمة الشعر، وليس من المعقول كذلك أن يترجم النصوص الدينية شخص آخر مختص بالاقتصاد، إن الترجمة العامة تصلح لترجمة المقالات العامة، أما النصوص ذات الطابع الاختصاصي أو التقني فإن الأفضل أن يتولى ترجمتها ذوو خبرة واتصال بالميادين المعرفية لتلك النصوص.

والنوع الرابع : هو الأعمال الاقتباسية: ولسنا نعني هنا مهارة الاقتباس بالمفهوم البلاغي أو بالمفهوم المنهجي، الذي يعني الاستعانة بنص ما مجتزأ لتعزيز رأي أو لتعميق وجهة نظر، بل المقصود هنا هو الاقتباس القولي في المقام الأول وهو ما يتجلى في الكتابة الإعلامية.

إن الخبر الصحفي كما هو معلوم إما أن يصف أحداثاً ويورد وقائع، أو يسرد أقوالاً وتصريحات عادة مايدلي بها الناس الذين تتداول أسماءهم الأخبار. ونقل الأقوال يتطلب مراعاة بعض الشروط مثل الدقة والموضوعية والمعالجة اللغوية السليمة وما إلى ذلك، لكن هذه المهارات تظل ضمن ما يمكن اكتسابه وتعزيزه بالتدريب المتواصل.

ومن أنواع الكتابة الاقتباسية ما يسمى **بالتحقيق الصحفي الميداني**. ومن

المعروف أن هذا النوع من التحقيقات يتطلب حشد وجهات النظر المتعارضة، وذلك حتى يتحقق مبدأ **التوازن**، وسواء أكان بعض أطراف المسألة متعلمين مثقفين أم كانوا مجرد أشخاص معنيين بالموضوع؛ فإن مجهود نقل الكتابة يقع على عاتق المقتبسين، وهو مجهود يتجاوز بالتأكيد عملية تفريغ الأشرطة أو السجلات، ولكنه يظل دون جهد الترجمة أو الترجمة بتصرف.

ولسنا بذلك نقلل من مجهود الكتابة التقريرية، لكننا نعني هنا جانباً واحداً فحسب من هذه العملية، وهو النقل المتوازن الأمين مع المعالجة التلخيصية أحياناً.

وهناك عناصر أخرى يمكن أن نحكم بموجبها على مكانة العمل الكتابي؛ ولعل من أبرزها **الأسلوب**، ونعني به الطريقة أو المنهج الذي يتبعه الكاتب في سرد جزئيات موضوعه، ولاشك في أن الأسلوب يشتمل على عناصر عدة، منها اللغة التي يستعملها الكاتب ثم البناء الذي يعتمده تصميماً لموضوعه، وقد يشتمل الأسلوب على الأساس الذي تقوم عليه عملية انتقاء الوقائع أو الجزئيات التي يسرد الكاتب من خلالها موضوعه.

ومن ضمن شروط الأسلوب **الوضوح في التعبير ولا سيما الوظيفي**، ولعل الوضوح واحد من أهم شروط النص الوظيفي الناجح؛ فالنص الوظيفي يتوخى -كما تدل التسمية- غاية توصيلية، ومن البديهي أن أي تشويش، كالغموض مثلاً، من شأنه أن يعوق تحقق الهدف المنشود من النص نفسه.

والأسلوب الجيد يفترض **الدقة**، ونعني بالدقة هنا تجنب الفوضى؛ وقد تنجم هذه الفوضى عن عوامل عديدة منها -على سبيل المثال- عدم استعمال النسق الواحد، فنكتب كلمة شؤون على هذا النحو، لنعود بعد ذلك ونكتبها شئون، إن كلتا الطريقتين صحيحة، ولكن الأزدواج من شأنه أن يسبب إرباكاً لاضرورة له. وقد ينجم عدم الدقة عن الاستعمال الخاطىء للأرقام أو كتابة الأسماء ولاسيما الأجنبية بطريقة غير صحيحية، وربما نجم الخطأ الأسلوبي عن الركاكة اللفظية، أو استعمال تعبير ما مع توافر تعبير أكثر دقة منه.

والأسلوب الصحيح يتطلب **التوازن** ولايغلب عليه الانفعال أو المغالاة، والحماسة الزائدة لموضوع ما أو النفور السافر منه.

ومن الشروط الأساسية في الأسلوب **كفاية المادة**؛ أي أن تكون المادة التي يخوض فيها الكاتب واسعة يصول فيها ويجول، بحيث يأخذ الأسلوب مداه، ويصبح التحرك أسهل، مما يوحي بأن الكاتب يغرف من بحر ولاينقش من صخر. إن كفاية المادة أمر تتزايد أهميته في الكتابة الوظيفية بخاصة؛ فهي (أي وفرة المادة) قد تتيح تحقيق التوازن الذي بدوره يحقق الموضوعية؛ لنفترض مثلاً أن الموضوع الكتابي يقوم على إجراء تحقيق أو استطلاع حول اختفاء سلعة ما، أو حول مشكلة مثل ارتفاع الإيجارات، إن واجب الكاتب هنا أن يدرس المشكلة من جوانبها كافة وأن ينقل وجهات نظر أطرافها وبخاصة أولئك الذين لهم علاقة مباشرة بهذا الأمر؛ فالمطلوب في مشكلة اختفاء السلعة أن نعرف الظروف المحيطة بإنتاج السلعة أو استيرادها مثلاً ثم نقابل المنتج أو المستورد فبائع التجزئة فالمستهلك فالجهة الرسمية. وكذلك الأمر بالنسبة لمشكلة ارتفاع الإيجارات فثمة ضرورة لدراسة نص القانون أو الحالة القانونية أولاً، وهناك طرفا العملية : المستأجرون والمؤجرون، وهناك جهة الاختصاص التي قد تكون أحد المحامين الخبراء. وهكذا فإن الالتفات إلى هذه الجوانب يحقق كفاية المادة ممايتيح بدوره لجميع الأطراف الإدلاء بوجهات نظرها، ومن شأن هذا أن يحقق موضوعية وتوازناً إضافة إلى تكامل القطعة ووفرة عناصرها.

والتشويق عنصر مهم في الأسلوب وهو -بأبسط العبارات- جعل القارئ يقبل على قراءة الموضوع بشغف من بدايته إلى نهايته، وهذه القراءة غاية المنى بالنسبة للكاتب. ولعل التشويق يكمن أحياناً في الموضوع نفسه، كأن يكون الحادث نفسه طريفاً. والمثال الكلاسيكي المشهور هنا حول الرجل الذي عض كلبه وليس العكس، ولكن الأسلوب الجيد يستطيع أن يضفي تشويقاً على أي موضوع من خلال طريقة العرض مهما كان الموضوع أو المضمون مألوفاً. ويمكن للتشويق أن يتحقق عن طريق

أحد أساليب العرض ؛ فيمكن مثلاً البدء بعنصر طريف كأن يكون من الخاص إلى العام ؛ لنفترض مثلاً أن الموضوع يقوم حول مشكلة المواصلات ، هنا يمكن للتشويق أن يتحقق من خلال تتبع حالة إنسانية فردية مثلاً تصور معاناة صاحبها ، أي أن يتم التشويق من خلال الولوج من زاوية ضيقة ، أو من خلال بعض **الأدوات الخاصة** وكأن يخاطب الكاتب قارئه دون حواجز ، وقد اشتهر طه حسين بإجادة استعمال هذه الأدوات الخاصة في كتابة مقالاته خين كان يعمد إلى استعمال ألفاظ من قبيل **أنت وأنا** ، وبعض الضمائر الأخرى التي يلون بها أسلوبه ممايزيل الحواجز حقاً بين مايكتبه والقارئ . **واستعمال الأمثلة** أمر مفيد في التشويق ؛ كاستحضار الوقائع الدالة على أحداث مشابهة معلومات جديدة .

ومن المناسب هنا أن نشير إلى أن الأسلوب من أهم عوامل العمل الكتابي ، بل إنه يضفي على الموضوع أهمية ، فقد يكون الموضوع عادياً ولكن الكاتب الجيد يستطيع أن يسلط على المعاني المتداولة أشعة فكره ليستخرج موضوعاً في غاية العمق والروعة ، إن قطعة **ابنتي** مثلاً للمازني لاتتضمن معاني خارقة ، فهي مجرد خواطر أو صور أو ذكريات بسيطة تترى على قلم المؤلف ، ولا تلبث هذه الصور أن تصبح ، بقوة الأسلوب ، إضافة إلى عناصر أخرى أهمها **قوة العاطفة ، وروعة الخيال** ، قطعة فنية رائعة ، هذا في الكتابة الفنية ، أما في الكتابة الوظيفية فمن الممكن أيضاً أن يقوم الأسلوب بدوره هنا ، ففي الخبر الصحفي هناك مالايقل عن عشرة أشكال مألوفة من الاستهلالات مثل الاستهلال الاستفهامي ، أو المقدمة الفجائية ، أو الوصفية . . . إلخ ، وكل هذه الأنواع تنطوي على تشويق قد يدفع القارئ إلى مواصلة القراءة .

والأسلوب سواء أكان في **الكتابة الوظيفية أو الفنية** لابد أن يعبر عن روح العصر ، والمتتبع مثلاً لأسلوب القرن التاسع عشر في الكتابة الوظيفية يجد الجمل طويلة كما يجد التعبير مهماً في ذاته . ومن هنا نلحظ قدراً من العناية بالبلاغة الشكلية ، أما الآن

فنحن في عصر هو بالتأكيد **عصر السرعة**، وعصر السرعة هذا يضبط التكوين العصبي للناس؛ فكل أمر الآن له علاقة بالسرعة؛ لقد اعتدنا أن نقطع كذا كيلومتر بالساعة، واعتدنا على أن تصل رسائلنا بالفاكس (أو الناسوخ) بجزء من الدقيقة، لذا أصبحت الجمل قصيرة، وأصبح أسلوب كتابة العصر في إحدى مسمياته: **الأسلوب التلغرافي**.

ثم هناك استعمال المشهيات (أو التظرف) كأداة لتشجيع القارئ على مواصلة القراءة، ولكن الأسلوب الجيد يتنبه إلى أن استعمال هذه المشهيات لابد أن يكون بحذر، لأن التوابل مطلوبة مادامت بالقدر الضروري، فإن زاد مقدارها فسدت الوجبة.

ومن الطبيعي أن تتفاوت الأساليب بتفاوت أصحابها، ويمكن تلمس هذا من طبيعة كتابات الكبار. إن أسلوب طه حسين مثلاً في كتاباته ودراساته له سمات يتصف بها، بل إن القارئ الحاذق يستطيع أن يصل إلى هوية صاحب النص من خلال أسلوبه.

أما **العامل الثالث** في الحكم على العمل الكتابي؛ فهو مدى مطابقة العمل للأسس المقررة للعلمية الكتابية. وبالإضافة إلى ما أوردنا في هذا الصدد، ينبغي تجنب الأخطاء والأغلاط، والتعقيد والمنهجية والجفاف، واللفظية وغير ذلك.

من الضروري أن نشير بداية إلى الفرق بين **الخطأ والغلط**، فالخطأ: ما لم يُتعمد من الفعل، أما الغلط فهو الخطأ في وجه الصواب، ولعل هذا الإدراك للفرق هو ما حدا بالمشرفين على كتاب **الأخطاء الشائعة**، للمرحوم محمد العدناني على تغيير العنوان في الطبعات اللاحقة إلى **معجم الأغلاط الشائعة** فما عرف **بالأخطاء اللغوية الشائعة** لردح طويل من الزمن تم اكتشاف أنه غلط لغوي؛ وعلى هذا فالغلط قد يكون نحوياً أو صرفياً أو أسلوبياً أو ما جانب قواعد اللغة كأن نجعل ما حقه الرفع منصوباً أو ما حقه الجر مجزوماً وهكذا.

أما **الضعف الأسلوبي** فما أكثره؛ وهنا نحتاج إلى الدقة وإلى الحاسة اللغوية

حتى نستطيع أن نختار اللفظ المناسب، ففي لغة القضاء مثلاً يقولون : نطق القاضي بالحكم ولايقولون : ذكر القاضي الحكم، ومن الممكن أن نتبين المسألة أكثر في السؤال التالي : ما أفضل الصفات التي تناسب كلمة معلم مثلاً ؟ هل نقول المعلم رجل؟ أم المعلم يبتسم؟ أم المعلم أجنبي؟ أم نقول: المعلم قدير؟
إذا استثنينا جانب القصدية فإن الكلمة الأفضل : المعلم قدير، ومن الطبيعي أن مثل هذه الأغلاط تذهب بمجهود الكاتب أدراج الرياح مهما كان هذا المجهود جاداً بل مضنياً، كما أن مثل هذه الأغلاط ولاسيما اللغوية تقلل من مكانة الكاتب وتنال من مصداقيته لدى قرائه.

والأغلاط بمعناها الموضوعي؛ هي الأغلاط الفكرية؛ كأن يتبنى شخص ما رأياً تثبت الحقائق، كل الحقائق خلافه؛ كمن يعتقد أن الحرب نعمة على البشرية، لأنها تسهم في تقليل أعداد الناس، وكمن يؤمن بأن الديمقراطية وبال على البشرية، وأن الناس لايستحقون الحرية، أو كمن يتعصب لمبدأ ما ويرى الآخرين كلهم على خطأ، مثل هذا غلط سافر، ولكن يجب ألا ينسحب هذا الحكم على من يعتنق وجهة نظر خلافية، أي يمكن أن تكون صحيحة ويمكن أن تكون خلاف ذلك، فإن الغلط الفكري هنا هو الاعتقاد السافر بأن الذين يتبنون وجهة نظر مخالفة لما نعتقد هم مخطئون.

وثمة أخطاء أُخر لاتقل إيذاءً للنص عن الأخطاء السابقة، وهي الأخطاء الطباعية، وقد يقول قائل إن الكاتب لا دخل له في الطباعة، غير أننا الآن نعيش في أيام أصبحت **البروفات** فيها ترسل إلى كاتبيها بسرعة متناهية بفضل الفاكس أو الناسوخ، كما أن الملاحظة هنا موجهة إلى المسؤولين عن عملية الطباعة حيث يجب على هؤلاء أن يختاروا بعناية أولئك الذين يطبعون، وأولئك الذين يدققون ويصححون، إن مجهود الكاتب وسمعة الكاتب ومصداقيته يمكن أن تضيع من خلال تقصير أحد الفنيين أو جهله، لذا ينبغي عدم التهوين من خطورة هذا النوع من الأخطاء.

ومن العوامل السلبية في العملية الكتابية **الغموض والتعقيد**. ويهمنا في هذا المقام أن **نفرق بين الغموض الفني والغموض بشكل عام؛ فالغموض الفني** يمكن أن يكون ناجماً عن رؤية فنية معينة، رمزية مثلاً، أو قد ينجم عن أبعاد أسطورية أو تراثية يحتاج فهمها إلى استيعاب القارئ أو ربما إلى قارئ من مستوى ثقافي معين، ولكن هناك غموضاً ناجماً عن أسباب أخرى قد يكون من بينها عدم تمكن الكاتب من استيعاب المسألة التي يتناولها. وبعض الكتّاب -كما يقول ياسر الفهد- يحاول إيهام القارئ بعمق الأفكار التي يتناولها ومن ثم يستعمل الغموض ستاراً يخفي به جهله أو سطحيته. ولئن كان الغموض مسوّغاً أحياناً في الكتابة الإبداعية، فمن الواضح أنه مرفوض في الكتابة الوظيفية لأنه يتعارض وأبسط شروط هذه الكتابة، وهو: **التوصيل** الذي لالبس فيه لهدف النص وتوجهه ومعناه الدقيق.

ولكن هل هناك فرق بين الغموض والتعقيد؟ ربما كان **التعقيد** في الكتابة أمراً نسبياً؛ فما هو معقد عند أحد القراء قد يكون واضحاً عند قارئ آخر، وقد يعود التعقيد لناحية تتصل بطبيعة الموضوع من حيث الاختصاص أو من مستوى التعليم لدى المتلقي؛ إذ من الطبيعي أن يواجه المختصّ بالتاريخ صعوبة في استيعاب بحث في الطب، وربما كان العكس صحيحاً. على أن هناك **تعقيداً** قد يكون سببه الكاتب نفسه لا القارئ، وهو تعقيد قد ينجم عن **الترجمة الحرفية**، ترجمة الجمل لاترجمة المعاني، أو قد ينشأ عن الجمل الطويلة أو الفقرات الطويلة أو الالتفاف في التعبير وغير ذلك.

وعلى الرغم من كون **المنهجية** (أي الالتزام بشروط التأليف العلمي من توثيق وخلاف ذلك) أداة ضرورية لدى كتابة أي موضوع؛ فإنها قد تتطور إلى عامل سلبي في بعض نماذج الكتابة الوظيفية؛ فالمنهجية الصارمة لمقال يتوخى منه الكاتب مخاطبة القارئ من القلب إلى القلب أمر قد لاتكون أمراً ضرورياً، بل قد يلحق بالمقال جفاف يخلق الحواجز مع القارئ. إن الكتابة - ولاسيما في وسائل الاتصال

الجماهيري- في عصرنا الحاضر تتطلب أن يكسر الكاتب أية حواجز مع القارئ ولاسيما في النماذج التي تتناول جوانب إنسانية، أي الموضوعات التي يقرأها القارئ العادي كل يوم، وهي الموضوعات التي بات المتلقي الآن يطلبها لوجهها الإنساني، إن الالتزام بمنهج ما مثلاً في كتابة صورة قلمية لشخصية ما يحرم الكاتب من **الأسلوب المميز**؛ إذ قد يتحول المنهج إلى قالب يحرم الكاتب من اختيار الزاوية الخاصة التي تمنح الموضوع نكهته الخاصة، إن تجنب الجفاف ينطوي ضمناً على مراعاة مبادىء **التشويق**، ويظل هذا عنصراً قائماً بذاته، والموضوع الكتابي الوظيفي لايناقش بالفرضيات النظرية بل بالأمثلة التطبيقية، لنفترض مثلاً أن الموضوع الذي يخوض فيه الكاتب كان تثقيفياً، ويدور حول الحوار في القصة : هل ينبغي أن يكون بالعامية أم بالفصحى، فهل من الضروري في مقالة صحفية أن تستعرض المسألة بكل جوانبها اللغوية والاجتماعية والقومية، وأن نثقل المقالة بتوثيق كل صغيرة وكبيرة حول الموضوع؟ هنا تكفي الإشارة السريعة إلى ذلك، غير أن الأمر يختلف، في حالة البحث أو الدراسة؛ فالمنهجية ضرورية في هذه الحالة، ولكن -في حالة المقال الصحفي- يكفي أن نعرض المسألة، من خلال التعليق على جملة حوارية، أو على تعبير حواري قرأه الكاتب ثم اتخذه مركز إشعاع لتسليط الضوء على جانب ما في القضية، ولكن الأمانة العلمية، وإعطاء كل ذي حق حقه في الإحالة والعزو، بصورة أو بأخرى، تظل فوق أي اعتبار. .

ومن الممكن أن نقرر أن الموضوع الواحد يمكن يكون ميداناً لدراسة منهجية، أو ميداناً لمقال في التعبير الوظيفي، وما كان مقالاً لايُشترط فيه من المنهجية والتوثيق إلا ما كان ضرورياً. وقد يكون التوثيق ضرورياً بل لازماً للدراسة، تقتضيه الأمانة العلمية، وهو ضروري حتى في المقالات السريعة، ولكن ليس من الضروري أن يستكمل كل عناصره، من إشارة إلى دار النشر، وزمن النشر، ورقم الطبعة . . . إلخ، بل تكفي الإشارة إلى المرجع في المتن بين قوسين، لأن كتابة المقال لاتتحمل حواشي مكتظة بتلك الإشارات التوثيقية.

والطلاوة هذا التعبير القديم، سمة مطلوبة في الكتابة الوظيفية وهي لاتعني اللجوء إلى المحسنات البديعية بمفهومها البلاغي الشكلي، فمثل هذه المحسنات ربما كان أقرب إلى الجفاف، إذا لم يوظف فنياً، فإن جرى توظيفه فسنكون بإزاء تعبير فني لاوظيفي.

والعامل الرابع الذي نحكم بموجبه على العمل الكتابي هو حجم العمل الكتابي، ويمكن أن يشير هذا -مع بعض الضوابط- إلى مجهود كبير، ولكن المسألة ليست في الضخامة بل في الفائدة أو الجدوى، والأفضل وضع المسألة على النحو الآتي: **إن الحجم ينبغي أن يرتبط بالجدوى، وبالمنهج**؛ فإن بعض المسائل قد يكفيها مقال، أما بعضها الآخر فإنها قد تتطلب بحثاً أو كتاباً، وعلى سبيل المثال فإن واقع الخدمات في أحد الأحياء في مدينة صغيرة قد يتطلب تحقيقاً أو مقالاً، ولكنه لايستحق أن نكتب حوله بحثاً أو كتاباً؛ إلا إذا أردنا تناول زاوية معينة لننطلق منها إلى موضوع آخر من ناحية أنثروبولوجية أو سياسية، أو نستقصي الآثار النفسية والاجتماعية المترتبة على المشكلة. أما الخدمات نفسها من حيث كونها قضية بهذا الحجم فإن مقالاً أو تحقيقاً أو تعليقاً يمكن أن يفي بالغرض. على أن مسألة أخرى مثل قضايا القبول في الجامعات العربية يمكن أن تكون إطاراً لدراسة أو كتاب أو بحث أو مقال أو تحقيق، فبعض المسائل بطبيعتها إذن تتطلب تقصياً وإطالة في حين أن بعضها الآخر تكفي معالجته بحجم أقل.

ويتدرج تحت موضوع **الحجم** مسألة كفاية المادة، ومعنى هذا أن يكون الكاتب قد استعد جيداً لموضوعه، ومن ثم يترك لبحثه أن يحدد طوله بمقتضى اعتبارات الموضوع، من هنا يمكن القول إن افتراض عدد مسبق للصفحات أو الكلمات للعمل الكتابي العلمي أمر لايمكن تطبيقه بصرامة، ولكن هذا متاح في الكتابة الوظيفية، حيث إن ظروف النشر قد تفرض على الكاتب ألا يجاوز موضوعه عدداً معيناً من الكلمات، فنحن هنا إزاء ظروف وعوامل تجعل الحجم -في أغلب الأحيان- عنصراً غير دقيق دائماً في تقييم العمل، لكن المهم أن يتناسب حجم العمل الكتابي مع

مقتضيات الطرح الذي يقوم عليه وهناك كذلك اعتبارات الموضوع نفسه، واعتبارات الناشر كذلك.

سمات الكتابة الجيدة :

يتحدث معظم المراجع التي تتناول العملية الكتابية عن العنوان آنف الذكر، على أننا سنتبع منهج تلك المراجع التي تحصر هذه السمات بثلاث هي : **التكامل، والإحكام، وقوة الإحساس بالموضوع**.

ونعني **بالتكامل** أن تكون عناصر العمل الكتابي متآزرة بمعنى أن يكون العمل أشبه بالكائن الحي، له أعضاؤه التي لكل منها وظيفة، وليس معنى التآزر هنا هو التشابه أو التكرار، بل معناه تعاضد أجزاء العمل وعناصره، أي عدم وجود التنافر بين أفكار القطعة، معناه التركيز : أي العرض الرأسي للأفكار لا العرض الأفقي المشتت.

ومن الطبيعي أن تنبع وحدة العمل الكتابي وتكامله من **مبدأ العزل والاختيار**، ولعل هذا المبدأ هو أخطر مبدأ تقوم عليه العملية الكتابية؛ وظيفية كانت أم فنية، ويتجلى هذا المبدأ -في القصة مثلاً- في انتقاء المؤلف للجزئيات التي تدفع بالأحداث إلى أمام في الوقت الذي يستثنى فيه تلك التي لادخل لها أو دور. إن القصة أو الرواية ليست هي الحياة أو مرآتها بالضبط، وإنما هي فن يوازي الحياة ويقاربها بل يستوحيها؛ فالحياة الإنسانية الخارجية تقوم على تمزق الفعل الإنساني وتشتته في حين يقوم العمل القصصي على التماسك والتخادم، ومن الضروري، بناء على ذلك، أن يكون لكل جزئية في القصة دور في الفكرة التي يقوم عليها العمل وأن تسهم فيها بشكل أو بآخر، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في الوصول إلى **لحظة التنوير**، حيث تتكشف كل العلاقات في القصة ذات الشكل التقليدي. وفي الوقت نفسه من الضروري، أن يعزل الكاتب كل ما ليس له علاقة بالإسهام في صنع أحداث القصة وأجوائها. وكمثال على هذه الدعوى، نطرح السؤال الآتي : هل في إمكان قاص ما أن يستحضر وقائع يوم كامل في حياة شخصية إنسانية ما، بقضها وقضيضها

وكما تعيش الشخصية في العالم الواقع، ربما احتاج -في هذه الحالة- إلى أكثر من مجلد لرصد الحركات النفسية والشعورية والأفعال والتصرفات والسكنات، ولكنه في نسيج القصة لايحتاج من هذه الأشياء إلا إلى لقطات توصله نحو **لحظة التنوير**، وفي العمل الوظيفي فإن الأمور لاتختلف كثيراً، فبدلاً من أن يكون الكاتب محكوماً بحبكة معينة فإنه هنا محكوم بموضوع له مقتضياته العملية ومرجعيته المعرفية، وإن أي استطراد غير ضروري يودي بوظيفة **النص الوظيفي** كما أن أي اجتزاء يمكن أن يتسبب في الإخلال بهذه الوظيفة ولايحققها كاملة، وباختصار فإن هذا المبدأ (التكامل) إذا ما أحسن تطبيقه يحدد درجة نجاح العمل الكتابي، **وظيفياً كان فنياً**.

والعنصر الثاني للكتابة الجيدة هو الإحكام والتعميق. ومن الطبيعي أن يرتبط هذا العنصر بالتكامل؛ فهو أمر نسبي، ويعني إعطاء كل جانب أو جزء في العمل ما يستحق من معالجه؛ فالجانب الأساسي يتطلب وقفة أطول من الوقفة على الجانب الثانوي أوالفرعي، ووسائل الإحكام عديدة، وليس ما نعنيه هنا هوالوسائل البلاغية المعروفة، فهذه أمور قد تنفع في بعض المواضع، ولكنها لاتجدي في كتابتنا المعاصرة، وإنما يتم الإحكام هنا إما من خلال الشرح أو التفصيل أو إيراد الأمثلة في الكتابة الوظيفية، وقد يتم الأمر من خلال **الصورة** كما هو الأمر في القصيدة، أو من خلال **الموقف** كما هو الأمر في القصة أو الرواية، كأن يرغب الراوي في تعميق إحدى السمات لدى إحدى الشخصيات، فبدلاً من الإشارة العارضة لما تتسم به الشخصية من بخل أو سماحة يمكن إيراد عدد من المواقف التصويرية **المحبوكة** حول هاتين السمتين، وربما تم الإحكام والتعميق من خلال **الأسلوب التصويري**؛ فمثلاً يقول أحد الكتاب واصفاً شدة العاهة على بطله الذي يعاني من عاهة العرج: وكان كلما خطا خطوة إلى أمام اندفع رأسه إلى أمام اندفاعة يكاد ينخلع معها رأسه من بين كتفيه، فالمشهد التصويري (اندفاع رأس الأعرج إلى أمام) جاء لتعميق هذه العاهة الاحساس بها، وفي الشعر يقول امرؤ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

لاشك أن الذي يكر ويفر ويتقدم ويتراجع في اللحظة نفسها (معاً) يكون أسطورياً في سرعته، ولكن الشاعر لم يكتف بذلك بل شبه اقتحام الفرس وركضه بجلمود صخر ينحدر من أعلى جبل نحو السفح، ولابد لهذا الجلمود من أن يكون سريعاً جداً، ومرة أخرى يعمق الشاعر من تصورنا لسرعة الحصان من خلال عدم اكتفائه بمجرد صخرة تنزلق فوق منحدر، بل يضع سيلاً من الماء **وراء** الصخرة، ليؤكد سرعتها، وكل ذلك من قبيل الإحكام والتعميق.

وكذلك الأمر في الكتابة الوظيفية فإن الأمثلة على أزمة السكن مثلاً أو اختفاء سلعة ما يمكن تعميق الإحساس بها من خلال تقليب المسألة على أكثر من وجه؛ فبدلاً من الاقتصار على مثال واحد يبين معاناة مواطن يبحث عن سكن مناسب أو سلعة ضرورية في جانب واحد فمن الممكن أن تساق أمثلة أخرى تعزيزية حول المشكلتين.

إن التعميق بناء على هذا يعتمد مبدأ **الأهمية التنازلية** : وذلك من جانبين : فكلما كانت جزئية المشكلة مهمة كانت أحوج إلى تعميق أقوى، وكلما كانت أقل أهمية كانت الحاجة إلى تأكيدها أقل وهكذا، لنفرض مثلاً أن النص الوظيفي كان يدور حول شكوى ما من تكرار انقطاع التيار الكهربائي عن إحدى المناطق، فالشكوى هنا ينبغي أن تكون معززة بالأمثلة التي تبين ما يسببه هذا الانقطاع من مشكلات ومعاناة في المنازل والمتاجر والمستشفيات؛ فالطعام يفسد واللصوص يتشجعون والناس محرومون من استعمال وسائل الإعلام وهكذا، هذه هي الصورة العامة، ولكن ما أهم المشكلات مثلاً التي ينجم عنها انقطاع التيار؟ ربما كان ذلك عدم تمكن الطلاب من الدراسة والقيام بالواجبات المدرسية، هنا يمكن أن نعمق هذه النتيجة من خلال عدد من العناصر : نتائج الطلبة . . . ، معاناتهم النفسية . . . ومعاناة أهلهم . . . إن وقوفنا عند هذه الأوضاع، يمكن أن يكون أطول من وقوفنا عند الحرمان من استعمال أجهزة الاتصال . . . وهكذا.

ثم إن ترتيب أفكار الموضوع وجزئياته يمكن أن ينهض بدوره على مبدأ الأهمية التنازلية، فليس من المبالغة أن نفترض أننا في عصر لايكمل القراء فيه -عادة- قراءة

أنباء الصحف ومحتوياتها كاملة، بل إن الاهتمام غالباً ما ينصب على العنوان والجزء الأول من الموضوع، وهذا أمر واضح في كتابة الخبر الإعلامي الذي يقوم شكله أصلاً على نمط يعتمد مبدأ الأهمية التنازلية وهو مبدأ الهرم المقلوب، أي نبدأ بالجزئية الأقل أهمية فالأقل من الأقل أهمية وهكذا، ولكن هذا الأسلوب يمكن أن يعمم أيضاً على كتابة الشكاوى بل الرسائل الرسمية التي كثيراً ما يكتفي المسؤولون بقراءة السطور الأولى منها، من هنا فإن الأفضل للكاتب أن يأخذ في اعتباره إمكانية اكتفاء القارئ بقراءة جزء واحد فحسب مما كتبه، وعادة مايكون هذا الجزء هو المقدمة، لذا يستحسن في الكتابة الوظيفية -بصورة عامة- أن يكون الجزء الأهم هو الجزء الأعلى أو الأول من النص ويليه الجزء الأقل أهمية وهكذا، على أن هذا ليس قانوناً مطلقاً في الكتابة الوظيفية، ففي بعض النماذج الكتابية قد يكون البناء عكسياً أي شبيهاً بالهرم المعتدل بحيث يكون الأساس في القاعدة، وذلك حين يدخر الكاتب أهم ماعنده إلى السطر الأخير أو الفقرة الأخيرة، وهنا نكون ضمن مبدأ مهم في التعميق بدوره، يعتمد مبدأ **الأهمية المتصاعدة**.

أما السمة الثالثة للكتابة الجيدة فهي **قوة الإحساس بالموضوع**، والمقصود بها المعايشة الصادقة لمفردات الموضوع، والصدور عن اقتناع بما نكتب، ولعل أبسط الأمثلة في هذا الصدد يكمن في ما يمكن أن نطلبه إلى بعض الطلبة أحياناً؛ كأن يكتبوا لنا موضوعاً عن مشكلات تسجيل المواد أو مشكلات إيجاد السكن الملائم، حيث غالباً ما يتمكن هؤلاء من إنجاز الموضوع في وقت قصير نسبياً، وربما كانت عملية الكتابة سهلة نسبياً بالنسبة إليهم، في ما يتعلق بهذا الموضوع، وكذلك لو طلبنا من بعض الخريجين العاطلين عن العمل أن يتناولوا موضوع البطالة فربما كان أداؤهم الكتابي مقنعاً ومشحوناً بالإحساس الصادق. من هنا تبرز عناصر صدق المعايشة؛ ومن أهمها الدراية بالموضوع والإحساس الحقيقي به والصدور فيه عن مرجعية معرفية راسخة.

وصدق المعايشة النفسية للموضوع شرط ضروري للكتابة بنوعيها

الإبداعي والوظيفي ؛ ففي مجال الرواية لايمكن أن تكون الشخصية مقنعة ، أو لنقل شخصية نامية إلا إذا وصفت بـ **الحرارة** وتم تصوير الشخصية بكل أبعادها ؛ ففي ثلاثية بين القصرين لنجيب محفوظ مثلاً نلاحظ ، في الجيل الثالث ، أن شخصية أحمد شوكت شخصية نامية بكل المقاييس ، في حين تتسم شخصية شقيقه عبدالمنعم شوكت بالتسطيح الفني ، وحين انطلقت إحدى الدراسات من هذه الفرضية تبين أن المؤلف قد عُني بالشخصية الأولى بصورة أكثر ، وتمثل هذا في إتاحة الفرصة لها أن تعرض نفسها من الداخل . فتهيأ لها المونولوج في العديد من المواقف ، في حين لم يتعمق المؤلف شخصية عبدالمنعم شقيق أحمد على هذا النحو ، بل قدمها من الخارج فقط ، والمونولوج علامة مهمة من علامات المعايشة الصادقة من جانب المؤلف للشخصية الروائية ، ومن ثم أنجز المؤلف شخصية أكثر إقناعاً وأشد تعبيراً عن النموذج الاجتماعي الذى تسعى لتمثيله .

أما في الشعر فإن المسألة أوضح ؛ ويمكن التمثيل على ذلك بما أورده طه حسين حول رثاء أحمد شوقي لمصطفى كامل الذي لم تكن تربطه به علاقات ود حميمة ، حيث بين طه حسين أن الشاعر كان يؤدي واجباً فحسب تجاه زعيم وطني محبوب لايستطيع أحد أن يجاهر بعداوته أو حتى يتجاهل مناسبة موته دون أن يفقد جزءاً من مكانته بين الناس ، ولقد تتبع طه حسين شعر كُثير عزة وأدرك أن هذا الأخير كان مجرد شاعر يصدر عن تقاليد شعرية بأكثر مما يصدر عن أحاسيس صادقة .

مراجع المبحث الأول

١ - سعد الدين خضر : **الصحافة والعصر**، (وزارة الثقافة والإعلام)، بغداد، ١٩٨٦.

٢- عبدالقادر أبو شريفة : **الكتابة الوظيفية** ، دار حنين ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٤ .

٣- محمد علي أبو حمدة : **فن الكتابة والتعبير**، مكتبة الأقصى ، عمان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١ .

٤ - ياسر الفهد : **الصحافة العربية المعاصرة وآفاقها الثقافية بين النقد والتوثيق**، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٨٠ .

٥ - Grey, David L., The Writing Process, Wordsworth Publishing Company, Belment, California, 1972.

المبحث الثاني
اللغـــة في وسائـل الاتصـــال

مـهـمـا تعددت التـعـريفـات، وتنوعت المفـاهيم التي تناولت **اللغة** فـإن ثمّـة عنصرين **أساسين** يحضران في كل محاولة للتعريف أو التحديد : إن اللغة نظام من العـلامـات (أو الإشـارات) ثم إن للغـة -عنصراً ثانيـاً- وظيفـة تتكرر في كلٍ من تلك المحاولات : **التوصيل**.

في المسألة الإعلامية تبرز **مسألة التوصيل** في أي حديث عن اللغة، بل على هذا البعد يتوقف التفريق بين الأدب وغيره من فنون القول الأخرى؛ والحديث عن **اللغة الوظيفية** و **اللغة الجمالية** أشهر من أن تدار حوله -في هذه المناسبة- مناقشة متقصيّة، بل حسبنا الإشارة إلى البدهية القائلة إن التوصيل الفكري (أو القصدي) في اللغة الوظيفية، وبعضهم يطلق عليها **المحكية** يأتي قبل أي اعتبار آخر، في حين يسبق التأثير الجمالي أو الفني التصويري، في اللغة الجمالية أي هدف آخر.

ومعنى ما سبق أنّ ما نطلق عليه **اللغـة الإعلامية** هو لون من ألوان **اللغـات** الوظيفية، يتدرج في **وظيفيته** إلى الحدّ الأقصى في ما يعرف بلغة الأخبار، في حين قد لا ينشد الخطاب المقالي أكثر من الحد الأدنى من الوظيفية المباشرة للنص، ذلك أن النوع الآخر من الخطاب الصحفي، ينصرف إلى غاية إقناعية أي **طلبية** في المقام الأول، وبذلك نجد أنفسنا أمام وجاهة ذلك التعريف التقليدي للخبر والإنشاء في التراث البلاغي والنحوي : الخبر ما يحتمل الصدق أو الكذب، والإنشاء ما لا يحتمل الصدق أو الكذب، وذلك يصرف النظر عما يصر عليه بعض مؤلفي كتب التحرير الصحفي من أن الخبر الذي يفتقر إلى الصدق لا يمكن أن يكون خبراً في الأصل.

وليس معنى ما سبق أن نطاق اللغـة الإعلامية يقتصر على الخبر والمقال فحسب؛ فهناك بطبيعة الحال المادة الإعلامية بعامة، وتلك التي يمكن أن تتفرع عن المادة المقالية، وليس بالضرورة أن تكون هذه مجرد مقالات، هذا بالإضافة إلى

الدراسات والمواد الإرشادية والتعبوية . . . الخ .

وحين نقول **لغة إعلامية** فإن هذا ينطوي بداهة على أن لفظ **لغة** في المعجم العربي، والأدبيات اللغوية العربية بعامة قد اتسع ليشمل العديد من صور التعبير اللغوية، وهكذا أصبحنا نستعمل تعبيراً من قبيل **اللغة العامية** بمعنى **اللهجة العامية**، **واللغة العلمية أوالأدبية**، أي **الأسلوب العلمي أو الأدبي**، كما أصبحنا نتحدث عن **لغة الطب**، و**لغة الحاسوب**، وقبل هذا أو بعده نستعمل تعبير **لغة الصحافة** .

ولما كان لوسائل الإعلام نفوذ هائل في ميدان اللغة، فقد أدى هذا إلى إيجاد لغة متداولة ومنتشرة، وربما أدى هذا إلى قدر من الابتعاد عن العربية بأنساقها الأصلية، وأساليبها التي ظلت راسخة لقرون، على اعتبار أن اللغة التي تستعملها الصحافة وتتداولها وسائل الإعلام ليست لغة خاصة بفئة معينة، بل إنها اللغة الأكثر شيوعاً وقبولاً وسط قطاعات جماهيرية كبيرة[1] . إن كل شيء في الصحافة يتناول بمنتهى الخفة والسرعة؛ لأنها تخاطب الجماهير وهي لا تألف البطء ولا التعمق، وقد مضى الزمان الذي كانت فيه الصحافة تعنى أشد العناية بالإنشاء بحيث ينصرف الاهتمام إلى تنميق الألفاظ على حساب المعاني، وبات هم الصحافة الآن **التثقيف والتصوير**، بحيث نرى المادة التثقيفية تنشط نشاطاً واسعاً عارضة كثيراً من جوانب العلم والمعرفة وتطورات ما يجري حولنا في مختلف أوجه النشاط الإنساني، بحيث لا نبالغ إذا قلنا إن الصحافة تحاول جادة، أن توجد عند كل **إنسان**، وبأداء لغوي يناسب كل المستويات، وعياً علمياً وأدبياً وفكرياً . . . إلخ[2] .

للإعلام إذن لغة باتت **الآن** تفرض حضورها في مختلف المحافل وشتى الميادين، بل إن هذه اللغة أصبحت الأداة الرئيسية للتعبير من حيث الكم، ومن ثم فقد أصبحت أوسع الأواني التي تضم الإنجازات الفكرية والتكنولوجية المعاصرة، ولما كانت وسائل الإعلام، هي الأهم بين وسائل نشر المعرفة الإنسانية، فقد أضحت **لغة الإعلام** بمرونتها، الأداة الأولى، للتثقيف والتعليم غير المؤسسي . ومن

أجل ذلك لا نبالغ إذا قلنا إن الإعلام، بفضل لغته بات أهم وسائلنا القولية على الإطلاق؛ فالصحافة -مثلاً- هي التي يقرؤها الجمهور، وهي التي يُثقف عن طريقها، وهي التي تقوده وتسمو به، إذ تغذيه عقلياً وروحياً بعدد لا حصر له من عناصر المعرفة؛ فإن الناس لم يعودوا يقرأون الكتب الكبيرة كما كان يقرؤها آباؤهم، لسبب بسيط وهو أنهم مشدودون إلى عجلة السرعة، وهي لا تبقي لهم وقتاً للقراءة الطويلة، ومتى يقرأون وهم في حياتهم يقفزون قفزاً ويثبون وثباً(٣).

وهكذا فإن لغة الإعلام **تستجيب لمقتضيات العصر**، وأول هذه المقتضيات، هو، كما ذكر آنفاً، السرعة؛ هذه السمة التي باتت الآن تضبط إيقاع الحياة بحركة متسارعة انعكست على كل أوجه الوجود الإنساني، ولنتأمل -مثلاً- في برنامج من إحدى الفضائيات والمذيع يهيب بالمتحدثين أن اسرعوا لأن وقت اتصال البرنامج بالقمر الصناعي قد شارف على الانقضاء. ولم نبتعد؟ ألا ينشدُّ جهازنا العصبي حين نخاطب الآخرين عبر الهاتف ويكون جزء مهم من اهتمامنا مشدوداً نحو الفاتورة القادمة؟ وكم هي دقيقة **تقنيات التحرير** التي نتبعها ويتفق الذهن عنها حين إعدادنا لرسالة برقية ولاسيما إذا كانت مرسلة إلى قطر بعيد!!

وتضغط مقتضيات السرعة، في الصحافة المطبوعة، على ما يعرف بعامل **المساحة**، وهو عامل اقتصادي حاسم في مهنة باتت تحكمها الآن الاعتبارات الاقتصادية قبل أية اعتبارات أخرى؛ والمسألة واضحة؛ فإن حذف كلمة فائضة من أي نص تحريري من شأنه أن يوفر على المؤسسة مبلغاً يقدر بالدنانير لا بالقروش، وذلك إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الكلمة الفائضة تحتل سنتمتراً مربعاً من النسخة الواحدة مضروباً بمئة ألف (الرقم المقترح لعدد أو لطبعة) فتكون النتيجة توفير مئة ألف سنتمتر مربع من مساحة الورق، ناهيك عن التكاليف الأخرى.

ومن هنا فقد اقترن تعبير ضغط الجمل والتخلص من العبارات الفائضة في اللغة الانجليزية بدلالة اقتصادية saving words وأصبحت عملية **توفير الكلمات** عنصراً أساسياً، بل المهمة الأولى في فن التحرير The Art of Editing وفيما يلي

بعض التعبيرات التي تحولت إلى كليشهات يستعملها المندوبون بطريقة تلقائية وهي من ثم تحتاج إلى معالجة تحريرية ضمن مبدأ الاقتصاد في اللغة[٤].

التعبير الكليشيه	التعبير بعد تحريره
معظم الأحيان	غالباً
عدد قليل من الزوار	قلة من الزوار
لفترة عدد من الأسابيع	لأسابيع
إنه موجود فعلاً في مكتبه	أنه في مكتبه
في الوقت الحالي	حالياً
في وقت لاحق	لاحقاً
طائر الكناري	الكناري
احتكار كامل	احتكار
دمر كلياً	دمر
دمر جزئياً	تضرر
محاصر كلياً	محاصر
سيطر على الحريق ومنعه من الانتشار	سيطر على الحريق
إجماع في الرأي حول المسألة	إجماع حول المسألة
الطفل الصغير	الصغير
أنواع مختلفة	أنواع
كشف النقاب للمرة الأولى عن . . .	كشف النقاب عن . .
مليء بكل سعته	مليء
استهل الاجتماع أولاً	استهل الاجتماع
صادرات خارجية	صادرات
هبة مجانية	هبة
يدمجهما معاً	يدمجهما
شرك خفي	شرك
قدمه إلى فلان للمرة الأولى	قدمه إلى فلان
حاخام يهودي	حاخام
جدران الحائط	جدران
عروس جديدة	عروس
ابتكار جديد	ابتكار
كليشيه قديم	كليشيه
الرواد الأوائل	الرواد
تقاليد قديمة أو شائعة	تقاليد
نهر النيل	النيل
في مدينة عمان	في عمان
إصلاحية الأحداث	الإصلاحيّة

واضح أن أخطر عامل يتسبب في تبديد الكلمات في اللغة الصحيحة، ولغة

الكُتاب بشكل عام، هو نقلنا الآلي لعاداتنا الكلامية (المحكية) إلى أدائنا الكتابي، ومن جهة أخرى ينبغي ألا يغيب عن البال أن اللغة الإعلامية لغة وظيفية في المقام الأول والأخير، ومن ثم، فإن من غير الوارد إثارة بعض العناصر المتعلقة بالقيم البلاغية للنص، ومن جملتها الإطناب.

ويتخذ **مبدأ العزل والانتقاء** تجليات خاصة في لغة الصحافة، ومن المعروف أن هذا المبدأ هو أحد الأسس التي تقوم عليها عملية **الإبداع الفني** أو **الإنشاء الأدبي**، كما ذكرنا آنفاً، لكنه في الصحافة دعامة أساسية من دعائم الموضوعية، إن إغفال جزء من الحقيقة أو إبراز جزء آخر بأكثر مما يستحق ينطوي على **انحياز**، وهو اللفظ الأقرب إلى **نقيض الموضوعية**، إن العزل والانتقاء في الكتابة الوظيفية يتأثر إلى حد كبير في **السياسة** التي تصدر عنها المؤسسة الإعلامية، إن صحيفة ذات توجه إسلامي -مثلاً- يهمها أن تبرز انتصارات الشيشان بأكثر مما يهمها الخوض في صراعات إفريقية، حتى لو كانت هذه الأخبار أكثر **أهمية** من الناحية الموضوعيّة، ومعنى هذا أنّه من الصعوبة بمكان المحافظة على عنصر الموضوعية إلا ضمن معايير نسبية تتأثر بعوامل كثيرة تتفاوت بين مؤسسة إعلامية وأخرى.

على أن اللعبة الحقيقية في الانحياز اللغوي في التعبير الإعلامي تتجلى ضمن ما يعرف **بشحن المفردات** أي استعمال الكلمات ذات الظلال أو ما يدعى بالإنجليزية coloured words وقد أورد عبدالستار جواد أكثر من ثلاثين تعبيراً دعائياً تتم من خلاله تقنية الانحياز(٥)، وما رصده كان بالإنجليزية، وقد قدم له ترجمة مقترحة بالعربية، لكن الملاحظ أن بعض التعبيرات التي أوردها جواد لا يمكن أن يلجأ إليها الإعلام المتقدم، بل إن بعضها يدخل في باب الدعاية السافر الذي عفا عليه الزمن منذ زمن بعيد، ومن ذلك تعبيرات من قبيل:

Bias	انحياز
Deception	خداع أو تضليل
Distortion	تحريف
Misquote	الخطأ في استعمال المقتبس أو التصريح
Sensationalism	إثارة

ولكن تبقى لبعض التعبيرات التي تتعلق **بتقنية الانحياز** من تلك التي أوردها الكاتب بعض الحضور الذي نلمسه صباح مساء أثناء تلقينا للمادة

الإعلامية ومن ذلك :

Ambiguity	الغموض أو المواربة
Halftruth	ذكر أنصاف الحقائق
Hedging	التملص من السؤال
Selection	الانتقاء المتعمد

إن لغة الإعلام تتيح اليوم طرقاً متعددة يمكن للكاتب أن يعبر عن موقفه من خلالها، ولسنا الآن بصدد التعبير الصريح أو المباشر، وإن كان هذا الأسلوب -في كثير من الحالات- أبهظ الطرق ثمناً وأكثرها استحقاقاً للجرأة والشجاعة.

وقد تتيح اللغة لصاحب وجهة نظر تخالف السائد التعبير عن موقفه بالرمز ولاسيما في مقام الانتقاد والانتقاص، وتشتد الحاجة إلى مثل هذا اللون من التعبير في الأوقات التي يضيق فيها نطاق حرية التعبير، فيكون الإيماء،.ولا سيما في **لغة المقال** أكثر أماناً من المباشرة، وقد يكون الترميز سمة عامة ونهجاً منتشراً عند بعض الكتاب، بعامة، ولكن هذا ليس موضع اهتمامنا اليوم.

وليس شرطاً أن تتكفل المضامين المباشرة بالموقف المنحاز؛ أو حتى للتحول في الموقف الذي طالما اعتاده جمهور المتلقين من كاتبهم، لكن هذا الكاتب قد يجد نفسه تحت ضغط الظروف، أو في ظل بعض المراجعات مضطراً إلى تعديل موقفه . . . تعديل لا تفصح عنه العبارة الصريحة، وهنا يأتي دور **النبرة** لتتخذ تنويعة جديدة، ومن هنا فإن من نعتناه بالأمس بخيلاً نقول عنه اليوم إنه صريح، ومن كان بالأمس جباناً فهو اليوم حذر، أما من كان بالأمس -عند البعض- صنيعة للاستعمار، فقد بات اليوم، وربما عند البعض نفسه، واقعياً أو بعيد النظر، أو موفقاً في اختياراته الاستراتيجية.

وفي هذا الصدد تصادفنا عشرات التعبيرات التي أريد لها أن تتخذ دلالات قصدية لا مجردة؛ فالهفوة عند الخصم تصبح خطأً قاتلاً، أما هذا الخطأ عند الصديق فهو مجرد هفوة، والمظاهرات في المناطق المحتلة تصبح في وسائل الدعاية الإسرائيلية حوادث شغب، أما حادث شغب بين اثنين من السابلة في أحد أزقة بغداد

فهو في وسائل الإعلام الغربية، احتجاج، أو مظاهرة. وقبل وقت قصير من انتخاب الرئيس الأندونيسي السابق عبدالرحمن عبد الواحد، وقبل أن تتضح للمراقبين معالم شخصيته السياسية كان يوصف بأنه ممثل للاتجاه الإسلامي، أم بعد قليل فهو مجرد رئيس أندونيسيا البراجماتي.

وما كان يرتكبه الصرب في كوسوفو قبل انتصار الأطلسي هناك كانت ماكينات الدعاية الغربية تطلق عليه مذابح وقد يكون الوصف صحيحاً، أما ما يرتكبه أنصار الأطلسي ضد خصومهم الآن، فإن الماكينات نفسها تطلق عليه حوادث انتقام فردية.

وفي الدول ذات الأنظمة الشمولية يطلق عادة على أخطاء بعض المسؤولين ولاسيما أولئك الذين يراد التخلص منهم **تجاوزات** كما أن زيادة الأسعار يطلق عليها في تلك الأقطار **تحريك الأسعار** أو تعديلها. ولما بات تعبير من قبيل **شد الأحزمة على البطون** مجالاً للتندّر فقد استبدل تعبير **ترشيد الاستهلاك** به.

ولما كان الإعلام نفسه لا يصنع الأحداث، فإن هذا بدوره ينسحب في بعض الأحيان على التعبيرات اللغوية نفسها، وهكذا شاعت بعض التعبيرات دبلوماسية المنشأ في وسائل الإعلام؛ فأصبح الجاسوس شخصاً غير مرغوب فيه، والموقف السياسي التبعي موقفاً معتدلاً، وفي اللغة الدبلوماسية فإن ما حقه **الاستهجان**، يتحول إلى إعراب عن **الاستغراب** وما يكون حقه **الشجب** يتقلص حقه إلى **الإعراب عن القلق** أما سياسة الاستيطان في وسائل الإعلام الغربي، وربما في بعض صور الخطاب السياس العربي فهي إجراءات لا تساعد على تقدم العملية السياسية بل قد تحول الدبلوماسية المفرطة **الإدانة** إلى **مناشدة**.

وكثيراً ما يتم الخلط بين نظام الدولة السياسي، وكيانها الجغرافي والتاريخي والبشري، والمثال الحي على هذه التقنية تقدمه تلك المادة الإعلامية عن العراق، ففي الوقت الذي تذرف فيه الصحافة البريطانية مثلاً بكل ألوانها واتجاهاتها دموع التماسيح على أطفال العراق، وأوضاع شعبه بعامة، وتدعو لتخفيف معاناته، نراها تتحدث عن ضرورة تشديد العقوبات على **النظام العراقي**، وهكذا، فإن لغة

الإعلام، تتلون بلون السياسة التي تصدر عنها وتحركها، وما المادة الإخبارية التي يتم تداولها حول بعض القضايا سوى خليط من **التناص السياسي** إن جاز التعبير.

وأساتذة هذا **التناص** في هذا العصر هم المشرفون ولاشك على الإعلام الإسرائيلي، ففي حين كانت اللغة الإعلامية التي تعبر عن الحالة العربية صورة صادقة بل نابضة للمزاج الفكري والسياسي والعربي، وكانت هذه اللغة أقرب إلى ما يسمى بالاتصال الموجه إلى الذات self-communication كانت لغة الإعلام الإسرائيلي - العربي - ترسي وتدعم أسس مدرسة قوية تقوم على مفاهيم من الدعاوى السياسية بل المغالطات التاريخية، وليس القصد التعرض في هذا الموضوع للمحاولات السافرة في تغيير أسماء المعالم الجغرافية أو التاريخية، بل حسبنا الوقوف عن بعض التعبيرات **الملونة** التي نجح الإعلام الإسرائيلي في فرضها على لغة الإعلام المعاصر.

إن تعبير حرب الأيام الستة (حرب حزيران ١٩٦٧) ليس محايداً؛ فقد ابتدعته آلة الدعاية الإسرائيلية لهدف نفسي يرمي إلى ترسيخ الأذهان حول فكرة مؤداها سرعة إنجاز الجيش الإسرائيلي للانتصارات الكبيرة في وقت قصير. إنه تعبير توراتي يقارب إلى حد كبير تلك التعبيرات التي تصف حروب إسرائيل في العهد القديم، وكذلك الأمر بالنسبة إلى تعبير حرب يوم الغفران (أي حرب ١٩٧٣) وهو التعبير الذي تتبناه الآن معظم وسائل الإعلام الغربية، وواضح أن هذه التسمية يُشتم منها إظهار غدر العرب الذين لا يتورعون -حسب الزعم الإسرائيلي- عن مهاجمتهم الشعب اليهودي في أقدس أعياده. ويطلق الإسرائيليون على حربهم الأولى مع العرب (١٩٤٨) حرب الاستقلال، لكن الملاحظ أن الصحافة البريطانية -مثلاً- لا تأخذ بهذه التسمية لكون الاستقلال- حسب الزعم الإسرائيلي- قد انتزع من الإنجليز بالقدر الذي انتزع فيه من العرب.

واضح إذن، أن التعبيرات الملونة ترمي في المقام إلى هدف غير إعلامي، فهي تصدر عن مرجعية سياسية تتوخى خلق مرجعية مشابهة لدى المتلقى، وهذه المرجعية

هي جزء مما يطلق عليه علماء الاتصال stereotype أي الصورة النمطية .

ومن هنا فإن دهاقنة الاتصال ممن يلجأون إلى **الانحراف الأسلوبي** في لغة الإعلام على قناعة بعدم جدوى مثل هذه الأساليب قبل تمهيد الطريق بمنظومات متكاملة من الصور النمطية الراسخة لدى جمهور المتلقين حول المفاهيم التي يراد تحريرها، ولعل النموذج الأوضح في هذا السياق تلك الصور النمطية الجاهزة للعربي أو المسلم التي أفلح الإعلام المعادي في غرسها لدى المخيلة الغربية، وهي الصور التي سرعان ما يجرى استدعاؤها لدى أي مادة إعلامية تتعلق بالعرب والمسلمين، بل لعل هذه الصور تؤدي من الخدمات المتوخاة لدى مبتدعيها أضعاف ما يؤدي المضمون اللغوي نفسه للمادة الإعلامية، ولعل التجليات التي اتخذتها أبعاد أحداث ١١ أيلول عام ٢٠٠١ في الولايات المتحدة، وانعكاسات هذه الاحداث على معاملة الجاليات العربية والإسلامية في أمريكا، ما يوضح خطر الصورة النمطية حين يجري استدعاها لدى أي حدث .

وفي الإعلام المكتوب يبرز العنوان تقنية رئيسية للعب بالمتلقي في كثير من الأحيان . ومهما تشعب الحديث وطال النقاش والاستقصاء حول وظائف العنوان، فإن اثنتين من هذه الوظائف تبرزان في كل محاولة للإحاطة، الوظيفة الأولى تلخيص المضمون، أما الوظيفة الثانية **فهي محاولة ضمان استمرار المتلقي قراءة القصة كاملة** . وفي هاتين المهمتين تكمن كل الدعاوى حول سيميوطيقا العنوان(٦) .

صباح اليوم السابع من تشرين أول (أكتوبر) ١٩٧٣، حملت صحيفة **الأهرام** المانشيت الرئيسي الآتي : «قواتنا عبرت قناة السويس واقتحمت خط بارليف» .

في هذا العنوان ثمة تشابك بين مقتضيات اللغة من جهة، وشروط التحرير من جهة أخرى، ولعل هذه الإشكالية هي الأهم في العلاقة بين مقتضيات الميدانين : اللغة والتحرير، وفي هذا المثال نرى انتصاراً مزدوجاً لكل منهما لحساب نفسه، وعلى حساب الآخر؛ إن نسق الجملة العربي كما نعلم، يميل -في الأغلب الأعم-

إلى الاستهلال بالفعل، هذا من جهة، ومن جهة مقابلة فإن أسس كتابة العنوان تميل -بعامة- إلى تغليب صيغة المضارعة على ما عداها، بل تكاد تحرم صيغة الماضي، لكن محرر العنوان (المثال) السابق جاوز مقتضيات النسق اللغوي، وتجاهل الشروط المهنية لصيغ العنوان، وخرج في النهاية بعنوان مطابق للحقيقة، ومحقق للغاية المهنية، ولا ينطوي على أي حمل سياسي، دون تأويل، ودون دور نشط للمتلقي.

وينطوي عنوان الفلم السينمائي **ناصر ٥٦** على إمكانيات تأويلية موصولة بمرجعيات تاريخية وسياسية متنوعة؛ إن **ناصر ٥٦** هو غير **ناصر ٥٢** أو **ناصر ٦٧** أو **ناصر ١٩٧٠**، ولكن العنوان في ذاته، سواء ذلك المتعلق بالحدث التاريخي سنة ١٩٧٣، أو عنوان الفلم السينمائي، يظل من الناحية المهنية - حيادياً، ولكنه في الوقت نفسه يشير إلى الجدليات التي لا تنتهي بين اللغوي والسياسي والمهني، وهي الجدليات التي لابد للغة الإعلام أن تشق طريقها عبرها، بتوازن، قلما يحقق بشكل مطلق.

وثمة تحد يكمن في طبيعة العمل ذاته، إذ إن علاقة علم الاتصال بغيره من العلوم الإنسانية والاجتماعية شديدة التداخل، فلقد انطلق هذا العلم بداية من إهاب علم اللغة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس. وما تزال الكثير من مفاهيمه مرتبطة أشد الارتباط بهذه العلوم، كما أن وشائج **الاتصال** قوية بل مباشرة مع سائر أوجه الحياة ونشاطها، بكلمة أخرى؛ فإن لغة الإعلام لا تقوم على مجرد الاصطلاحات التي يقوم عليها علم الاتصال بل تمتد إلى كثير من المواد التي يتداولها الحقل نفسه، إن لغة الاتصال، بناء على هذا، في حاجة متجددة إلى طاقات تعبيرية هائلة في الأدب، والسياسة، والاقتصاد، والطب، والرياضة، والعلوم . . . إلخ. ونحن لا نذهب بذلك إلى أن من مهمات الإعلام إيجاد الاصطلاحات للعلوم ووسائل الاتصال وتوفير بعض المقابلات العربية المناسبة لما يستجد من مفردات في مناحي الحياة المختلفة، وهي المناحي التي تشكل مادة الرسائل الإعلامية.

إحالات المبحث الثاني

١- انظر : السيد أحمد مصطفى : **العلاقة بين الصحافة واللغة**، مجلة الثقافة العربية، بنغازي، العدد ٢٧ لسنة ١٧، يوليو ١٩٩٠، ص ٣٧.

٢- انظر : شوقي ضيف : **في النقد الأدبي**، دار المعارف بمصر، الطبعة الثامنة، ت(د. ت) ص ٢٠٤-٢٠٥.

٣- شوقي ضيف، **مرجع سابق**، ص ٢٠١.

٤- للمزيد من هذه الأمثلة :

Floyd K. Baskette, Jack Z. Sissors, Brian S. Brooks : **The Art of Editing**, Third Edition Macmillan Publishing Co., Inc, New York, 1982.

٥- انظر : عبدالستار جواد، **اللغة الإعلامية**، منشورات دار الهلال للترجمة، إربد، ١٩٩٨، ص ٩٤-٩٥.

٦- للاستزادة، انظر : محمد فكري الجزار، **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

المبحث الثالث

القصة الإخبارية والقصة الفنية

دراسة في بعض المفاهيم المشتركة

من المفيد أن نقرر بداية أن هذه العجالة لا تتوخى إدارة جدل حول إشكالية اصطلاحية تتعلق بمفهومي القصة الإخبارية أو الوظيفية والقصة الفنية بقدر ما تهدف إلى استنباط بعض المفاهيم التي قد لا تكون جديدة في ذاتها، بل في سياقها. وعلى هذا لا تناقش هذه العجالة مشكلات اصطلاحية أو غموضاً والتباساً تثيره اصطلاحات القصة التي نرى أنها قد نالت حظاً لا بأس به من عناية الباحثين(١).

كما أن العجالة تحاول تجنب الخضوع لإغراءات الاستطراد وراء المفاهيم خشية أن تتحول الدراسة إلى محاولة تأصيل اصطلاحات ومفاهيم جرى تأصيلها منذ زمن، وباتت مفاهيمها ودلالاتها أقرب إلى الاستقرار، لكن الهدف توضيح العلاقات بين مايمكن عدُّه مفاهيم مشتركة بين النوعين القصصيين موضع التناول، وتحديد السمات الفكرية والفنية لهذه المفاهيم ضمن وضع الاصطلاح ومفهومه في كل من القصتين الإخبارية والفنية.

وبناء على ماسبق فقد برز عدد كبير من هذه الاصطلاحات-السمات المشتركة، ولكني اخترت منها عدداً محدداً ناقشت مواضعه ودلالاته ضمن زاوية واحدة فحسب وهي انعكاس الاصطلاح وتمثله في الخطابين الوظيفي والفني بما لا يدع مجالاً لتداخل من شأنه أن يسيء لكلا الخطابين.

* * *

يمكن أن نقول، مع قدرٍ من التجوز، إن الجهد الإخباري في أي وسيلة من وسائل الإعلام قصة إخبارية، سواء كان هذا الجهد خبراً بالمفهوم المألوف لكلمة خبر الذي يشمل سرد الوقائع والأحداث كما يشمل سرد التصريحات بوصفها جزءاً من هذا المفهوم، أو كان الجهد الإخباري حديثاً صحفياً أو تحقيقاً أو تقريراً إخبارياً. ذلك أن مفهوم الخبر الصحفي الدارج لدينا -علمياً وتطبيقياً- مستمد أساساً من المفهوم

الغربي للكلمة، وبصورة أكثر تحديداً، من الكلمة الإنجليزية المركبة News Story التي تعني **قصة إخبارية** ومفهوم **قصة** بمعنى **خبر** أو أي نشاط إخباري في الأنواع المشار إليها آنفاً، مفهوم متداول وشائع -دون منافس تقريباً- في أوساط العمل الصحفي في الغرب وفي الكتب الأكاديمية هناك، وهو يعني مفرد كلمة NEWS التي تعامل معاملة الجمع وتساوي تقريباً كلمة أخبار العربية، وثمة من يرى بأن كلمة News جاءت من الحروف الأولى لأسماء الجهات الأربع، وهي -بهذا التفسير- ذات دلالة شاملة، أي تعني الإحاطة بأخبار الجهات الأربع.

والقصة في معجم **لسان العرب** تعني الخبر، وقص عليه خبره: يقصه قصاً وقصصاً، والقَصص: الخبر المقصوص، والمعروف أن كلمة **قص** جاءت من قص الأثر، أي تتبعه بحذافيره، وهي بهذا أدق من كلمة روى. وجاء في **اللسان**: وقيل: **القاص بمعنى القَصص لاتباعه خبراً بعد خبر وسوقه الكلام سوقاً.** وبذا نفهم أن القصة والخبر في المعجم العربي تردان في سياق واحد، ومعنى واحد[٢].

والخبر لغة: **ما يُتحدث به قولاً وكتابة**[٣] وواضح أن **ما يُتحدث** به أمر يتطلب عنصر السرد، إنه-أي؛ ما يتحدث به- حدث، سواء أكان هذا الحدث وقائعياً أو قولياً. والتعبير عن هذا الحدث يتم من خلال صورتين: صورة القول وصورة الكتابة. ولو أخذنا هذا المفهوم بالبعد المطبق عملياً في هذا الميدان لجاز لنا الافتراض بأن **ما يُتحدث به** هو الشائع أو المنتشر. ومن البديهي -من ثم- أن قابلية الحدث للتحدث به قولاً وكتابة تزداد في حالة سوقه بقالب حكاية مما يعني ازدياد انتشاره. ولعلنا نستطيع بذلك أن نخلص إلى نتيجة رئيسية في هذا الصدد: إن سرد الحدث -أي عملية الإخبار- هو من أحد الوجوه عملية قصصية. لكنه ليس بالضرورة عملية قص فني بالمعنى الأدبي للقص، بل هو عملية قص إخباري بالمفهوم الإعلامي للسرد الإخباري.

وعلى أساس ماسبق فإن هناك فروقاً جوهرية بين القص الفني والقص الإخباري[٤]. إن القص الفني يخضع في المقام الأول لمقتضيات المنظور الفني،

وأول هذه المقتضيات أن أي جزئية في هذا اللون من القص لابد أن تسعى لخدمة الفكرة الرئيسية التي تقوم عليها القصة الأدبية، ومن ثم فإن جميع جزئيات القصة تتضافر معاً لتحقيق هذه الفكرة وإبرازها في أروع صورة ممكنة من صور الأداء التعبيري اللغوي. والعمل القصصي -بعامة- يقوم على مبدأ مهم من مبادئ الكتابة أياً كان نوعها وهو مبدأ العزل والاختيار. ولكن هذا المبدأ يطبق بطريقة خاصة في الكتابة القصصية الأدبية، بمعنى أن الكاتب هنا (والأفضل أن نطلق عليه **المؤلف**) يعزل كل ماليس من شأنه الإسهام في تطوير الحدث والشخصية والفكرة والبلوغ بهما إلى نهاية المطاف، أي اللحظة التي تتكشف عندها أسرار العلاقات والوشائج داخل الحُبكة وتتجلى من ثم **الفكرة العامة** التي تقوم عليها القصة، هذه اللحظة تسمى **لحظة التنوير**(٥). ومن ثم فإن الكاتب هنا ينتقي ما يساعده على بلوغ هذه اللحظة ويستثني أو يعزل ما لا دور له فيها. ومن هنا يتضح أن أي **جُزيء** في القصة الأدبية له دور في **البناء الفني**، وهذا التعبير له دلالته، فالمفروض أن بناء المنزل مثلاً يتم حسب أسس فنية، بحيث يكون لكل لبنة فيه دور ومكان مخصص، وأي نقصان أو زيادة على الأسس الموضوعة للبناء قد تشوهه وربما تقوضه.

وقد تخضع القصة الإخبارية لمبدأ العزل والاختيار، لاسعياً وراء الوصول إلى **لحظة التنوير** أو **الفكرة العامة** وإنما استجابة لمقتضيات صحفية من المفروض أن تراعى في كل أنماط القصص الخبرية، هذه المتقضيات هي التي تُكسب القصة الإخبارية جدارتها الإعلامية، أي أهليتها للنشر في وسائل الاتصال المختلفة. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن مبدأ العزل والاختيار يحقق للقصة الفنية بناء متفرداً بحيث بات من الصعب الآن أن نتحدث عن شكل أو صورة فنية واحدة للقصة الأدبية، في حين يخضع معظم نماذج القصة الإخبارية لثلاثة أو أربعة **قوالب** على الأكثر، وهو ما سنوضحه في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

وهكذا فإن القصة الإخبارية أقل تعقيداً بكثير من القصة الفنية لمحدودية الأنماط أو القوالب المستعملة في إعداد الأولى. ونستطيع أن نحذف أجزاء كبيرة من

القصة الإخبارية المكتوبة في واحد على الأقل من أشهر الأنماط التي تكتب فيها وأكثرها شيوعاً وهو نمط **الهرم المقلوب**، لتظل للقصة الإخبارية شرعيتها الإعلامية، بل جدارتها للنشر (٦).

ومن الملاحظ أن النقاد يستعملون كلمة **أنواع** للدلالة على نماذج الكتابة الفنية المختلفة في القصة الأدبية، في حين يستخدم مؤلفو كتب التحرير الإعلامي كلمة **أنماط** أو قوالب للدلالة على نماذج كتابة القصة الإخبارية. ولاشك في أن كلمة **قالب** توحي بشكل ثابت أو جاهز، وربما كانت التسمية معبرة هنا، ذلك أن كتابة القصة الإخبارية - على أهميتها - لاتحتاج إلى قدر من الاستعداد الفني الذي تحتاج إليه كتابة القصة الفنية، بل تحتاج إلى مهارة أقرب إلى الإنجاز الصناعي ذي الهدف الوظيفي، في حين تتطلب القصة الأدبية مواهب فنية متقدمة لإبداع نموذج فني ذي شروط جمالية.

إن أشهر قوالب القصة الإخبارية هو قالب **الهرم المقلوب**، وهو القالب المستعمل في معظم القصص الإخبارية، ويعتمد هذا القالب على آلية كتابية من السهل أن يتقنها أي صحفي، ويقوم أسلوب الهرم المقلوب على مبدأ مهم هو مبدأ **الأهمية التنازلية**، أي أن كاتب النص الإخباري يرتب أجزاء القصة حسب أهميتها؛ فيضع أهم أجزائها في المقدمة ثم يلي هذا، الجزء الأقل أهمية، فالأقل أهمية وهكذا، وإذ تحقق هذه الطريقة مزايا كثيرة للصحيفة، فإننا نكتفي بالإشارة إلى تلك المزية التي لها علاقة مباشرة بالفكرة التي نناقشها الآن هذه المزية هي تمكين المحرر من اختصار حجم القصة الصحفية المكتوبة بطريقة الهرم المقلوب عن طريق قطع الجزء السفلي من القصة، والمفترض -نظرياً- أنه يقع في رأس الهرم أو المثلث المعكوس، حيث يكون هذا الجزء من القصة أقل الأجزاء أهمية، ومن ثم فإن المحرر لايضيع وقتاً طويلاً في إعادة صياغة الخبر والبحث، عن جزء غير مهم لحذفه. إن هذا الأسلوب يوفر آلية دقيقة للحذف.

أما القصة الفنية فمن غير المتصور أن تقبل مثل هذا الأسلوب الآلي ومثل هذا

القطع، إذ إن كل نموذج منها قد يكون مغامرة متفردة في الشكل والمضمون كما ذكرنا، أي له شكله المستقل الذي ربما اقتُصر عليه، كما أن القصة الفنية لا يكتمل عطاؤها ولا تعطي فكرتها إلا مع نهاية السطر الأخير، ومن ثم لانرى أن نمط القصة الإخبارية بالهرم المقلوب، بوصف محتواه قصة إخبارية فحسب، صالح لإجراء مقارنة مع القصة الفنية.

وثمة أسلوب آخر تُكتب به القصة الإخبارية هوما يدعوه أساتذة التحرير الإعلامي **بالأسلوب القصصي** Narrative Approach ، ومن الممكن أن نطلق على هذا الأسلوب كلمة **شكل** form عوضاً عن **قالب** type . لما تُتيحه كلمة شكل من إمكانية لإبراز الطابع الفردي للقصة الخبرية وأسلوب كاتبها. هذا الأسلوب تختص به عادة المجلات والصحف الأسبوعية. ومن المعروف أن مثل هذه الدوريات لاتستطيع أن تدخل في منافسة إخبارية مع الصحف اليومية، لقدرة النوع الأخير على تقديم الأخبار وهي طازجة، ومن ثم تُضطر المجلات والصحف غير اليومية لتقديم **الخبر المتميز أو الموسع** الذي تحصل عليه عادة بجهود مندوبيها ومحرريها لابفضل وكالات الأنباء، ومن ثم تكون هذه الأخبار مجالاً خصباً أمام هؤلاء المحررين والمندوبين لاستعمال أساليبهم الخاصة التي تبرز فيها شخصياتهم فيكتب الواحد منهم قصته حسب الأسلوب الذي يرتضيه لاحسب قالب ثابت، وعادة مايسرد وقائع هذه القصة بأسلوب قصصي لما في هذا الأسلوب من تفرد وتشويق. وعلى الرغم من العوامل المشتركة بين القصة الإخبارية **بهذا الأسلوب**، والقصة الإخبارية العادية فإن الفروق الأسلوبية يمكن أن تجعل إحداهما متميزة على الأخرى.

ففي قصة إخبارية بعنوان **من أجل تذكرة لدمشق**(٧) (وتتحدث عن امرأة في مصر ترتكب جريمة من أجل الحصول على تذكرة سفر لرؤية أولادها في دمشق). نجد أن هذه القصة لا تتضمن سوى القليل من عناصر الجدارة الإخبارية، تلك

العناصر التي تساعد الصحفي على تمحيص الأحداث وفرز الجدير منها بالكتابة ومن ثم بالنشر، من ذلك على سبيل المثال : الشهرة والمنفعة الشخصية، كما أن عنصر الحالية قليل الأهمية هنا، ولكن في الوقت نفسه لدينا عنصر **الصراع** في هذه القصة، ويتخذ الصراع في هذه القصة أكثر من صورة؛ فهناك الصراع بين الخير والشر ممثلاً في قضية الاتجار بالمخدرات، وهناك الصراع بين العاطفة والعقل، ذلك الصراع الذي حسم في النهاية لصالح عاطفة الأمومة، ويمكن القول إن كاتب القصة قد أفلح في إبراز هاتين الصورتين للصراع من خلال أسلوبه القصصي، ولولا هذا الأسلوب لما برز تأثير هذا الصراع، وبهذا العمق. وثمة عنصر آخر : مراعاة المشاعر الإنسانية؛ فالمعروف أن الأمومة والحرمان والفقر والشوق والحنين والضعف أمام إغراء المادة ثم بعد ذلك العقاب كل هذا، عناصر إنسانية يبحث عنها القارىء ولاسيما في الوقت الحاضر، حيث تظهر الدراسات أن قُراء اليوم قد بدأوا يسأمون من الأخبار السياسية البعيدة عن الحيوية واللمسات الإنسانية. وفي القصة عنصر تشويق يوفره الأسلوب القصصي مضافاً إليه البعد البوليسي.

وفي قصة إخبارية أخرى حول شاب تورط في جريمة بسبب إدمانه، نجد أن الحدث -في ذاته- أكثر عمقاً من الناحية الإنسانية من القصة السابقة، ولكن الصياغة الإخبارية العادية لم تستطع أن تُبرز عناصر الصراع والتشويق، ومن ثم ظل الفضل في تأثير هذه القصة عائداً إلى طبيعة الحدث، ومن شأن أية رواية شفوية أن تحقق الأثر ذاته، أي إن الأسلوب حرم هذه القصة الإخبارية من كثير من عناصر النجاح(٨).

وتتفق القصتان الفنية والإخبارية **في أن لكل منهما موضوعاً تدور حوله**. والموضوع في القصة الأدبية مظلة عامة يدور حولها محور كل من القصة الفنية والقصة الإخبارية سواء بسواء. فقد يكون الموضوع في القصة الإخبارية نزول الإنسان على سطح القمر، وقد يكون هذا العنوان نفسه موضوعاً لقصة فنية من قصص الخيال العلمي.

فالموضوع -بناء على ذلك- **فكرة عامة لاتميز قصة إخبارية عن قصة فنية**، بل لاتميز قصة إخبارية أو فنية عن سواها من النوع نفسه، لكن الذي يميز القصة، الإخبارية والفنية، عن سواها هو **المضمون** content أي المحتوى الفكري للعمل مضافاً إليه **المغزى** theme **والشكل** بالنسبة للقصة الفنية. والمضمون الإخباري غير المضمون الفني. إن المضمون الاخباري خاضع بالضرورة لوقائع خارجية يحاول المندوب أو المحرر تلخيصها واستحضارها كما حدثت في الواقع، ولايملك كاتب القصة الإخبارية، بناء على هذا، أية حرية في تغيير أي من وقائع قصته أو تعديلها، وإلا عُد مزوراً، أما مضمون القصة الفنية فتتحكم فيه رؤية الكاتب وانتقاؤه وخياله. وكاتب القصة الإخبارية لا يستطيع أن يبدي رأيه أو موقفه الشخصي بالانتقاء، بل إن الانتقاء يخضع هنا لمقتضيات عناصر الخطاب الإخباري، وهي مقتضيات ثابتة تجعل النص الإخباري -في الأغلب الأعم- أقرب إلى النمطية الشكلية منه إلى التنوع الذي تمتاز به القصة الفنية.

والمضمون في القصة الفنية لايُطلب لذاته أو لأهميته الموضوعية، بل يطلب لمغزاه ودلالاته ولدور كل جزئية فيه في بلوغ **الفكرة العامة** التي تقوم عليها القصة، والمضمون، معلومات أو وقائعَ، لاقيمة له إلا بمقدار إسهامه في دفع الأحداث نحو **لحظة التنوير** (في القصّة الفنية التقليدية). أما مضمون القصة الإخبارية فإنه يطلب لذاته، وأي محاولة لربط هذا المضمون بمغزى ما، بصورة متعمدة أو غير متعمدة من جانب كاتب القصة الإخبارية أو محررها أمر غير مشروع إخبارياً، وإذا ارتبطت المعلومات الواردة في القصة الإخبارية أو وقائعها بمغزى ما، فمن الضروري أن ينبع هذا المغزى من المعلومات أو الوقائع ذاتها. وإذا أصر كاتب القصة الإخبارية على ربطها بالمغزى، فهذا ما ينقل ما يكتبه بالقطع إلى دائرة اصطلاح آخر وهو اصطلاح **المقال** article.

والمقال -كما ستوضح لاحقاً- لون أساسي في الكتابة الصحفية العربية اليوم، وقد كان مادتها الأساسية منذ نشأتها وإلى نصف قرن خلا، وكلمة مقال من

القول و **القول** في أحد معانيه : الرأي والاعتقاد إذ نقول : **ما قولك بمعنى مارأيك**(٩).

وبصورة عامة فإن كاتب المقال، ولاسيما المقال الصحفي، يقدم وجهة نظر في المقام الأول، وعلى هذا فإن المقال من هذه الزاوية، يقابل القصة الإخبارية؛ بمعنى أن كاتب المقال ينشد إقناع قارئه بوجهة نظره؛ قد يستعمل هذا الكاتب المعلومات والوقائع، وربما يكشف عن **أخبار** جديدة، ولكنه لايقدمها لذاتها بل يستعملها جزءاً من عملية الإقناع التي يقوم بها. لذا، لاعجب أن نرى كاتب المقال يلجأ إلى نهج كتابي يلتقي مع النهج القصصي الفني في ناحية مهمة : وهذه الناحية هي مايمكن أن نطلق عليه **طريقة البناء**: ذلك أن كاتب المقال قد لايدفع رؤاه للوهلة الأولى، بل إنه يسعى إلى بسط وجهة نظره بالتدريج على الأرجح، وقد يبدأ بالإجمال ثم يفصل، أو يفصل ثم يجمل، ليصل بقرائه في نهاية المطاف إلى خاتمة أو قفلة يتوخى من خلالها أن يترك كلامُه أعمق أثر ممكن لدى قارئه. وهذا بناء يخالف البناء الأساسي السائد في القصص الإخبارية المعروف بنمط (أو قالب) الهرم المقلوب، الذي يبدأ بأهم جزئية في القصة لينتهي بالأقل أهمية، ومن هنا جاءت سهولة قطع القصة من آخرها، ويظل للقصة عطاؤها الإخباري المعقول مادام الرأس أو المقدمة سليماً. وفي حين يخالف بناء القصة الإخبارية بناء المقال من هذه الزاوية، فإن هذه الزاوية تجمع بين بناء المقال والقصة الفنية ذات البناء التقليدي على الأقل؛ فهي، شأنها شأن المقال، لاتمنح معناها الكامل ومغزاها وفكرتها إلا مع السطر الأخير للنص القصصي. ويمكن أن نعمم الحكم نفسه على العلاقة البنائية بين المقال والقصة الصحفية المكتوبة بأسلوب قصصي وهي -كما أشرنا آنفاً- القصص التي تناسب حوادث الجريمة والموضوعات ذات المنحى الإنساني أو الطريف، وتُنشر عادة في الصحف الإسبوعية والمجلات وبعض الصحف اليومية التي تنشد الإثارة.

على أن المادة الموضوعية الأساسية والمكونات الأولى لكل من القصة الفنية والقصة الاخبارية واحدة، وهذه العناصر والمكونات تتحقق في الإجابة عن الأسئلة

الستة الشهيرة : من who وماذا what وكيف how ولماذا why ومتى when وأين where . إن مجرد توافر هذه العناصر الأساسية كاف على الأرجح لتكوين قصة إخبارية مكتملة ، كما أنه كاف لتقديم العنصر الأساسي للقصة الفنية وهو عنصر الحكاية tale الذي قد يلبي بعض احتياجات المضمون ، أما شكل القصة الفنية فهو أمر خارج دائرة نقاشنا في هذا الموضع .

وهذه الأدوات تجد تعبيراً لها في اصطلاحات القصة الفنية ضمن مايعرف بعناصر هذه القصة ، إن من السهل الافتراض أن **من** في الإخبارية هي **الشخصية** في الفنية ، و **ماذا** يعادلها **الحدث** أما **كيف ولماذا** فهما تكوّنان في القصة الفنية **الحبكة** والأداتان الباقيتان **أين** و **متى** يقاربان **المكان والزمان** .

ومن الطبيعي أن تختلف كل أداة من الأدوات الست مع العنصر الذي يقابلها باختلاف أفق كل من القصتين الإخبارية والفنية عن الآخر ، وباختلاف الخطاب اللغوي في كل منهما .

إن **من** في القصة الإخبارية مأخوذة (حتى لانقول مستمدة) من الواقع الخارجي أو العيني [١٠] ، وليس لكاتب القصة الإخبارية العادية أن يتطرق إلى أي جانب فيها سوى ذلك الجانب المتصل بالحدث . إن حضور الشخصية مرتبط بالحدث ويقتصر عليه . ولاشخصية هنا أقرب إلى الشخصية الجاهزة التي شبه **فورستر** دورها في القصة بدور حجر الدومينو في اللعبة المشهورة [١١] . أما الشخصية في القصة الفنية ، فإنها ، في المقام الأول ، مستمدة من خيال كاتبها ، قد يكون استوحاها عن ذاته أو عن غيره ، أي قد يكون لها **أصل** ما ، ولكنها تظل شخصية تنتمي إلى عالم الفن ، وتخضع لمنطق الفن ، بأكثر من انتمائها وخضوعها لمنطق العالم الخارجي ، وبالإضافة إلى ذلك ، فإن كاتب القصة يمارس حريته في العزل والاختيار مما يثمر في كثير من الأعمال نماذج إنسانية غنية ذات أبعاد جسمية واجتماعية ونفسية وذلك على النحو المبين في المراجع التي تؤصل للفن القصصي [١٢] .

ويبدو للوهلة الأولى أن لا اختلاف في مفهوم **الحدث** بين القصة الإخبارية

والقصة الفنية. إنه، في كلتيهما، الإجابة عن السؤال: **ماذا**، ولكن هنا بالذات يكمن فرق أساسي بين النوعين؛ ففي القصة الفنية لاتكتمل -فنياً- الإجابة عن ماذا دون أن تقترن بها الإجابة عن **لماذا**، إذ من الصعب تصور حدث في القصة الفنية دون حبكة(١٣)، في حين قد توجد القصة الإخبارية بحبكة أو دونها، فالحدث في **القصة الفنية** لايطلب لذاته بل لدلالته أو لمغزاه ولدوره ضمن الحبكة القصصية. أما الحدث في **القصة الإخبارية** فإنه يطلب لذاته ويستمد أهميته لامن مغزاه أو دوره ضمن الحبكة، بل من جدارته الإخبارية النابعة من جدته أو طرافته أو حجم تأثيره ... إلخ.

إن كاتب القصة لايتوخى تقديم **فكرة** بل معلومات. أما **لماذا** في **القصة الإخبارية** فهي ليست أساسية في اكتمال شروط السرد الإخباري؛ بل يمكن تقديم القصة الإخبارية دونها، إذ كثيراً ما تنشر الصحف قصصاً إخبارية حول جرائم مجهولة الدوافع (مع ضرورة الإشارة إلى هذا)، ويقنع القراء بهذا القدر من المعلومات لإضفاء الجدارة العلمية على الخبر، لكن كاتباً لا يستطيع أن يقنع قراءة بقصة فنية دون حبكة.

ولكلٍ من القصتين -في الأغلب الأعم- إطار بيئي تتحركان فيه ويشمل، من ضمن مايشمل، **الزمان والمكان**؛ وغني عن البيان القول إن الزمان والمكان في القصة الإخبارية جزء من واقع ملموس خاضع لمنطق الحياة الخارجي وليس لمنطق الفن الخاص. **والزمان**، أو **متى** في القصة الإخبارية يأتي ضمن بُعد طولي واحد أو ضمن تسلسل معراجي chronological بسيط. إنه زمن إخباري يتكون من خلال ترتيب الوقائع كما حدثت في الواقع الخارجي، أو من خلال ترتيبها حسب أهميتها. وكثيراً ما تأتي مكونات المقدمة في القصة الإخبارية مرتبة حسب أهميتها التنازلية وهذا يعني تقديم ما حقه-زمنياً- التأخير، وتأخير ماحقه -زمنياً- التقديم، وهي لعبة قصصية في الأساس، على أن الزمن في **القصة الإخبارية** يظل زمناً واحداً هو نفسه الزمن الخارجي، في حين أن الزمن في **القصة الفنية** لايتسم بمثل هذه البساطة، ولا

يقتصر تعقيده على لعبة التقديم والتأخير ؛ فالزمن هنا كثيراً مايكون **زمنين** : زمناً طولياً وزمناً قصصياً، وحتى نوضح . الفرق بينهما نستذكر مثلاً قصة و **أسدل الستار** لمحمود تيمور(١٤)، إن هذه القصة تدور حول سيدة وهي على فراش الموت، وأثناء احتضارها يمر في ذاكرتها شريط حياتها منذ نعومة أظفارها وحتى اللحظة الراهنة، ثم تفارق الحياة، معنى ذلك أن الزمن **الطولي** للقصة يمتد بامتداد حياة الشخصية، أما الزمن القصصي، فهو لايتجاوز لحظات احتضارها . وربما أضفت **متى** أو زمن القصة الإخبارية قدراً إضافياً من الجدارة الإعلامية على القصة، فحادثة سطو تجري في رابعة النهار لها من الجدارة أكثر من حادثة مشابهة تجري في ظلام الليل، مما يضفي على القصة مفارقة مرغوبة لدى القراء . لكن هذه الجدارة الإخبارية تظل ضمن الحركة الزمنية الأحادية للعمل الإخباري .

أما **المكان** في القصة الإخبارية فهو مجرد إطار جغرافي أو موضعي يجري فيه الحدث الإخباري، ولكنه، أي المكان، قد يعطي القصة الإخبارية مغزى مايكسبها قدراً من الجدارة الإخبارية، كأن تدور القصة حول إنجاب سيدة وهي في الجو على متن طائرة . ولكن المكان في القصة الفنية في كثير من الأحيان يعطي للقصة مغزاها، أو يحدد هوية الشخصية وربما مصيرها . إنه -في كثير من الأعمال- أفق واسع قد يتغلغل في كل عناصر القصة وتتغلغل فيه لتصبح بعض القصص الفنية قصص مكان في المقام الأول .

وثمة نقطة أخرى تتعلق بالفرق بين لغة القصة **الإخبارية** ولغة القصة **الفنية** ؛ فمن المعروف أن لغة القصة الإخبارية لغة تقريرية في المقام الأول، تقول الأشياء بصورة مباشرة، ففي القصة الاخبارية **يتقرر** أن فلاناً بخيل أو كريم من خلال نعته بهذه الصفة أو تلك، أما في القصة الفنية فإن صفة البخل أو الكرم ترد من خلال الفعل والموقف، كأن يتم وضع الشخصية في موقف يجمعها بمتسول، ومن خلال رد فعل الشخصية تجاه المتسول يتم **تصوير** بخل الشخصية أو كرمها . وهذه ناحية تتصل أولاً وأخيراً بوظيفة اللغة في كل من النوعين القصصيين، فهي، أي وظيفة

اللغة، في القصة الإخبارية أداة تعبير، في حين أنها في القصة الفنية أداة تصوير، وهي في الأولى مطلوبة لذاتها، بيد أنها في الثانية مطلوبة لما تنطوي عليه من معنى ومغزى.

بقيت مسألة أخيرة تتعلق بما يسميه نقاد القصة القصيرة بـ**وحدة الانطباع**(١٥) وهي التجربة الشعورية التي تحققها لقارئها القصة القصيرة، حين لاتتعدد فيها الشخصيات والأمكنة والأزمنة، ومن الممكن القول إن القصة الإخبارية ذات المنحى أو المضمون الإنساني تولد أثراً قريباً من الوحدة الشعورية التي تحققها القصة الفنية، لكن مصدر هذه الأثر يتوقف على القيمة الموضوعية، في حين يتوقف تأثير القصة الفنية على القيمة الفنية للعمل وتشابك العلاقات بين عناصره.

إحالات المبحث الثالث

١ - انظر على سبيل المثال ثلاث دراسات مهمة في هذا الصدد :

أ- الدكتور ابراهيم الفيومي : **إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي**، مجلة جامعة دمشق، المجلد السادس، العدد الثاني والعشرون، الجزء الأول، شوال ١٤١٠هـ، حزيران ١٩٩٠م.

ب- الدكتور عبدالرحيم محمد عبدالرحيم : **أزمة المصطلح في النقد القصصي**، مجلة «فصول» القاهرة، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل - سبتمبر ١٩٨٧م.

جـ- الدكتور محمد سيد محمد : **بين القصة الأدبية والقصة الخبرية**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، الكويت، المجلد الثالث، العدد الثاني عشر، خريف ١٩٨٣م.

٢- ابن منظور : **لسان العرب** (المحيط)، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، مادة قص.

٣- انظر : **المعجم الوسيط** (مجمع اللغة العربية بالقاهرة) طبعة المكتبة العلمية، طهران، مادة خبر.

٤- انظر : يوسف الشاروني : **القصة القصيرة، نظرياً وتطبيقياً**، كتاب الهلال، العدد ٣١٦، إبريل ١٩٧٧، ص ٦٧ وما بعدها.

٥- انظر : الدكتور رشاد رشدي : **فن القصة القصيرة**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٥، ص ٨٢.

٦- انظر : الدكتور فاروق أبو زيد : **فن الخبر الصحفي**، دار الشروق، بيروت مكتبة العلم-جدة، ص ٢٦١-٢٦٢.

٧- انظر : جريدة **الأخبار** المصرية، بتاريخ ١١/٩/٩٣، ص ١٤، وعنوان القصة الاخبارية : **من أجل تذكرة لدمشق**.

٨- انظر : جريدة **الرأي** الأردنية بتاريخ ١٩/٩/١٩٩٣، ص ٣، وعنوان القصة الاخبارية : **أجهزة الأمن تلقي القبض على السائق الذي دهس طفلاً ولاذ بالفرار - السائق الأرعن حمل الطفل بعد صدمه وقذف به في**

مكب النفايات .

٩- حول المفهوم اللغوي للمقالة، انظر : الدكتور عبدالعزيز عتيق : **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٣٢، وحول المفهوم العام للمقالة انظر : الدكتور محمد يوسف نجم، **فن المقالة**، دار الثقافة، بيروت، (د. ت).

١٠- هناك نوع من القصص الإخبارية بدأ يشيع مؤخراً في الصحافة العربية، ويدور عادة حول بعض الشخصيات التي تبرز أسماؤها في وسائل الاتصال . وعادة ما يقتصر الحديث في هذه القصص على الجوانب غير الرسمية للشخصية موضوع القصة، ويدعى هذا النوع Feature وأفضل ترجمة لهذه الكلمة **صورة قلمية**، وقد تتناول **الصورة القلمية** موضوعاً غير الشخصيات، كأن نتحدث عن معلم تاريخي أو جغرافي أو غير ذلك ولكن ضمن خط إنساني دافئ بعيد عن الصبغة الرسمية للقصص الإخبارية العادية، وهذا الخط بالتحديد هو الذي يقربها من القصة الفنية بأكثر من قرب القصة الإخبارية العادية من ذلك الفن . وحول هذا النوع يمكن الرجوع الى كتاب Roy P. Nelson وعنوانه :
Articles and Features, Houghton Mifflin Company, Boston, 1978.

١١- انظر : أ. م فورستر : **أركان القصة**، ترجمة نمر روحي الفيصل، جروس برس للنشر، دمشق، ١٩٩٥، ص ٨٤ وما بعدها .

١٢- للاستزادة انظر مقدمة كتاب **الصوت المنفرد** لفرانك أوكونور، ترجمة الدكتور محمود الربيعي، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩ .

١٣- حول **الحبكة** انظر : إليزابيت دبل : الحبكة، ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة (موسوعة المصطلح النقدي عدد ١٢)، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م .

١٤- وردت هذه القصة ضمن مجموعة محمود تيمور **أنا القاتل** الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٩م .

١٥- حول **وحدة الانطباع** انظر : فنسنت بورا نيللي، **إدجار الآن بو القصصي والشاعر**، ترجمة عبدالحميد حمدي، دارالنشر للجامعات المصرية، القاهرة (د. ت)، ص ١٢٧ وما بعدها .

الفصل الثاني

المهارات



المبحث الأول

مهـــــــــارات أساسيــــــة

مفهوم التحرير:

لكلمة **تحرير editing** جذور ضاربة في تاريخ الكتابة العربية، وهي تعني قديماً **الكتابة**، ومازلنا حتى الآن نستعمل هذا التعبير: تحريراً في (أي كُتب في . .) على أن هذا الاصطلاح أخذ أبعاداً جديدة مع ظهور الكتابة الإعلامية في أقطار المشرق العربي بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر، فقد أصبح المعني بـ **المحرر** صاحب الجريدة وكاتبها، ومع تطور العملية الصحفية وتعدد مراحل إنتاج العمل الصحفي، برزت وظيفة **المحرر**، مهنة لها اختصاصاتها الفنية، التي يمكن إجمالها بتهيئة النص الذي يقدمه المخبر (المندوب) للنشر ودفعه إلى المطبعة بعد أن يجري عليه **المحرر** ما يراه مناسباً، ، ويمكن إجمال هذه الاختصاصات بما يلي :

١ - التأكد من أن كل ما ورد في القصة الاخبارية دقيق ومطابق للشروط .

٢- حذف الكلمات الفائضة .

٣- التأكد من أن اللغة مطابقة لأسس الأداء النحوي والصرفي والإملائي السليم .

٤- التأكد من أن أسلوب كتابة القصة مطابق لنمط الكتابة الملائم .

٥- حذف النواحي التي قد تنطوي على قذف أو أية إشكالات قانونية أخرى .

٦- حذف القطع أو الفقرات التي لاضرورة لها .

٧- التأكد من أن الموضوع قابل لأن يقرأ كاملاً (التشويق والإخراج والعنونة) .

هذه هي مسؤوليات **التحرير** بصورة عامة . وتعني **الدقة** أن كل كلمة ينبغي أن تكون في مكانها الملائم من جهة، كما تعني عدم نقصان أي عنصر له أهمية من جهة أخرى . إن من غير الدقة أن يكتب اسم أحمد -مثلاً- حمد، ويتنافى مع الدقة أن نقول : **المرحوم** فلان، عن إحدى الشخصيات التي كانت شهيرة يوماً ما طاعنه في السن ومنسيه، افتراضاً منا بأن هذه الشخصية لابد أن تكون قد ماتت مادامت لم تظهر في الأخبار منذ مدة طويلة ثم **يتبين** أن هذه، الشخصية مازالت على قيد الحياة .

ومن عدم الدقة إيراد أن فلاناً قد بنى ذلك الصرح في حين أن بانيه هو أخوه أو أحد غيره، كل هذا يأتي نتيجة التهاون وعدم التدقيق.

والكلمات غير الضرورية هي الداء الوبيل في كل نص، وسببها -في الأغلب الأعم- أننا نلجأ في كثير من الأحيان لألفاظ هي أقرب إلى الكليشهات أو لعادات كلامية متأصلة أثناء الحديث؛ ففي العملية الكلامية نكون في بعض الأحيان تحت ضغط الحاجة إلى الإقناع أو التأثير بالوسائل القولية كالتكرار مثلاً، مما يدعونا إلى الإسراف في وسائلنا الكلامية؛ في حين تفترض العملية الكتابية التدقيق في ضرورة استعمال أي كلمة؛ أي هل يحتاج إليها القصد التعبيري أم أن ما ورد في النص يغني عنها؟.

أما **الأداء اللغوي** فهو بدوره عملية حاسمة في الحكم على مستوى العمل بعامة، وهو لايتطلب من المحرر أن يكون متخصصاً في اللغة حتى يتجنب الأخطاء والأغلاط بل يكفي أن يكون على دراية كافية بأسس النحو والصرف والإملاء، ومن هنا فإن مهمة المحرر التنبيه إلى الأغلاط اللغوية وتصحيحها، وهذا يعنى أن المحرر يتمتع بحس لغوي ودراية لغوية كذلك. أما الناحية الثالثة وهي **اختيار الأسلوب المناسب** للقصة الاخبارية فإنها تنصرف إلى الكتابة الوظيفية فحسب، ذلك أن هناك عدداً من الأساليب الكتابية التي يمكن تطبيقها؛ إن موضوعاً إخبارياً، ينطوى على أنباء ساخنة يناسبه مثلاً أسلوب **الهرم المقلوب**، وموضوع مقال يريد صاحبه إثبات مقولة ما والخلوص إلى نتيجة ما قد يتطلب أسلوباً مغايراً يدعوه البعض **بالهرم المعتدل**، وكذلك الأمر بالنسبة للتقارير الإدارية ومحاضر الاجتماعات والرسائل الرسمية وغيرها من أشكال الكتابة الوظيفية، **فالرسالة الرسمية** لايجوز أن تتضمن إشارات عاطفية أو شخصية، لأن لها نمطاً خاصاً، **والمحضر** لا يكتب على صورة تقرير كما أن **التقرير** لايكتب على شكل مقال وهكذا، هنا تأتي عملية التحرير لتعيد الأمور إلى وضعها الصحيح.

والمهمة التالية للمحرر هي **معالجة التفكك**، وقد يكمن سبب التفكك في

طريقة عرض الوقائع أو الحقائق أو الأحداث، وقد يكون سببه مضمونياً لوجود فجوة في المعلومات، وذلك حين يُضطر الكاتب إلى القفز من نقطة إلى أخرى دون تسلسل منطقي، وكل هذه أمور يلاحظها المحرر الجيد، وطبيعي ألا يقتصر عمل المحرر على مسألة ضغط الجمل وحذف الكلمات التي لاضرورة لها، بل يضطر إلى **حذف أجزاء كاملة** يراها غير ضرورية. ومن شأن هذا التخفيف أن يحقق مبدأ تماسك القطعة وربما يجنبها بعض الأخطاء، ويحقق لها من ثم مزيداً من الدقة. على أن عملية الحذف، إن كانت ضرورية، لابد أن تخضع لشروط صارمة وضوابط شديدة؛ فالحذف لايأتي لمجرد تقليص حجم الموضوع، ذلك التقليص الذى يتم تحت ضغط المساحة المخصصة للنشر، بل إن الحذف غالباً ما يأتي تلبية لشروط فنية، أهمها **تماسك القطعة** وخلوها من الاستطرادات غير الضرورية. ثم إن هناك جانباً آخر على التحرير أن يأخذه في عين الاعتبار، وهو التأكد **من أن النص الكتابي لاينطوي على مخالفة للقانون**، هذه المخالفة بالنسبة للنص المعد للنشر يمكن أن تتأتى من واحد -على الأقل- من ثلاثة جوانب :

- **الجانب الأول** : وهو المتعلق **بالأخلاق** العامة، كأن يتضمن النص الكتابي وصفاً خادشاً للحياء، أو ينطوي على إشارات يمكن أن تسيء إلى المواضعات الاجتماعية.
- **الجانب الثاني** : ويتصل **بالأديان والعقائد**، وهذا جانب حساس، ولاسيما في البيئات الشرقية حيث لاأحد على استعداد لأن يجامل في أي مسألة لهامساس بعقيدته. من الممكن أن ينتقد الكاتب معتنق العقيدة، ولكن نقده يمكن أن يقبل في حالة الفصل بين المنقود وعقيدته، بل يمكن أن يصدر الانتقاد لكون هذا الشخص لايمثل عقيدته تمثيلاً صادقاً، وعلى هذا فالعقائد في كل القوانين، وفي مختلف البيئات فوق التعريض الإعلامي، ولكن بنسب متفاوته.
- **الجانب الثالث**: وهو ما تعلق **بأمن الدولة وأسرارها الرسمية**. ومن الضروري أن نميز هنا بين ما هوسياسي وما هو وطني، فالأمن جانب وطني لاسياسي، في السياسة نستطيع أن نختلف وأن نصول ونجول، ولكن القانون غالباً مايتشدد -ولاسيما في أقطار العالم الثالث- حول الجانب الوطني، وكمثال على ذلك؛

فإن تعرض كاتب ما لأسرار صفقة سلاح قد يعد أمراً يمس بالأمن الوطني في حين يستطيع الكاتب أن يذيع سر صفقة سياسية تمت بين حزبين أو مرشحين أو غير ذلك، على أن بعض المحررين ربما توسعوا أو ضيَّقوا من هذه الأمور الثلاثة المشار إليها حسب التوجهات السياسية للبلد. بل ربما تم استغلال هذه الجوانب من بعض الحكومات، فيتم الخلط بين ما هو سياسي وما هو وطني، وبين الأشخاص والعقائد ومن ثم تكون حرية الفكر والنشر هي الضحية.

بقي أن نشير إلى المهمة الأخيرة للمحرر وهي **حشد كل ما من شأنه جعل الموضوع قابلاً لأن يقرأ**، ومن الطبيعي أن الدقة والموضوعية والتوازن وغنى المادة وثراءها أمور كلها تسهم في تحقيق هذه المهمة، ولكنها أمور قد يقتصر تحقيقها على المندوب لا على المحرر في المقام الأول. على أن من مسؤوليات المحرر أن يتدخل **باختيار العنوان الجذاب والمناسب**، وأن يتدخل باختيار **صورة مناسبة** للموضوع إن كان ثمة حاجة، وأن يتدخل فيما يسمى بعملية **التبنيط**، أي اختيار البنط اللازم لكل جزء من الموضوع الكتابي، والبنط قد يكون عنصر إبراز لعنوان أو جملة أو كلمة أو فقرة، أي أن المحرر يمكن أن يسهم بالجانبين الموضوعي والشكلي في حشد عناصر **الترويج** للقصة التي يحررها.

رموز التحرير :

يلجأ المحرر إلى استعمال بعض الرموز التي تحدد ما يجب على المندوب القيام به بعد إعادته إليه من المحرر لتصويبه، وذلك اختصاراً للوقت، ومن هنا يفترض أن تكون هذه الرموز مستعملة ومقررة من قبل المطبعة أو الجريدة أو مؤسسة النشر، وأشهر هذه الرموز :

١- شطب كلمة ~~كلمة~~ .

٢- اضف ٧ كلمة.

٣- [فراغ أول الفقرة.

٤-]عنوان رئيسي[

٥- أدخل V نقطة.

٦- أدخل V فاصلة.

٧- ادخل ٧ علامة التنصيص

٨- أعد تهجئة الاسم (عبسى) .

٩- يتبع . . . أو (اقلب الصحفة)

١٠- # انتهى الموضوع

١١- ضع الكلمة أو الجملة الثانية مكان الأولى : انتبه قال

١٢- اكتب العدد بالأرقام (اثنا عشر)

١٣- اكتب العدد بالحروف (١٢)

١٤- املأ الفراغ ○

١٥- رمز المختصر (ضع د. مثلاً نيابة عن (دكتور))

١٦- لا تستعمل المختصر (أي ضع الاسم الكامل مهندس مثلاً عوضاً عن)

١٧- ارفع كلمة إلى فوق يقول أحمد محمد علي

١٨- احذف حرفاً اسعـ .

١٩- ادخل شرطة ٧ .

٢٠- (خ) اكتب الكلمة بالحرف الأسود الغامض boldface.

٢١- م (خ) اكتب الكملة بالحرف الأسود الخفيف

٢٢- (ع ف) (ضع عنواناً فرعياً) .

٢٣- إنشاء افصل الكلمتين .

التعامل مع الأسماء والأرقام :

١- يمكن استعمال **الاختصار في الاسم المتوسط** وفي هذه الحال نضع النقطة بعد الحرف الرمزي : قال المهندس زياد م. الجابر، عوضاً عن زياد محمود الجابر .

٢- في العنوانات المكانية يستعمل الحرف **ش** عوضاً عن **شارع**، كما يذكر العدد رقماً قبل حرف ش، فنقول مثلاً ١٥ ش السرور، ولا ضرورة لوضع النقطة بعد حرف الشين .

٣- ويمكن استعمال الاختصارات للدلالة على الوقت، فنقول مثلاً : س للساعة، و (ق. ظ) أي : قبل الظهر، و (ب. ظ) أي : بعد الظهر.

٤- الأفضل أن نكتب الأرقام من ١-١٠ حروفاً إذا جاءت مفردة، أما الأرقام التي تتكون من خانتين فأكثر؛ فالأفضل أن نذكرها أرقاماً مفردة كأن نقول وصل إلى القاعة ١٢ طالباً وثلاث طالبات، كما يمكن المزاوجة : في الملعب ١١ ألف متفرج، أما إذا أردنا أن نكتب العدد بالأرقام والحروف تباعاً فنذكر الرقم في الأول يليه العدد بالحروف، نقول درس الطالب ١٠٨ (مئة وثماني) ساعات معتمدة.

٥- إن أسماء الشركات أو أية أسماء فيها ملكية لاتكتب بالأرقام بل بالحروف، فلايجوز مثلاً أن نكتب شركة الإنتاج الكهربائي للقرن (٢١) بل للقرن الحادي والعشرين، أو شركة الإخوة أل (١٠) بل شركة الإخوة العشرة وهكذا.

٦- أما في التعبيرات العرضية، أي تلك التي تأتي عرضاً دون أن تنتظمها قاعدة، فإننا أيضاً لانستعمل الأرقام بل الحروف، فلا نقول مثلاً : ١٠٠٠ شكر يا فلان، بل ألف شكر، ولا نقول ركض ١/ ٤ كيلو، بل ركض ربع كيلومتر وهكذا...

٧- في الأعمار الأفضل دائماً استعمال الأرقام، كذا العنوانات.

٨- أما المنظمات الدولية مثل منظمة التربية والثقافة والعلوم، فالشائع استعمال مختصرها الإنجليزي لا العربي، أي اليونسكو، لأنه العالمي، على أن يكتب المختصر بالحروف العربية.

الكلمات الأجنبية :

هل يجوز للمحرر أن يتسامح إزاء استعمال الكاتب لكلمة أو تعبير أجنبي، من الألفاظ والتعبيرات التي كثيراً مايلجأ إلى استعمالها بعض المتعلمين؟ لا أظن أن هناك ضرورة لمثل هذه الألفاظ إلا إذا كانت معربة، وفي هذه الحالة تصبح الكلمة عربية، مثل سينما أو تليفون أو تليفزيون بصرف النظر عن أصلها الاشتقاقي، ولكن المحرر أو الكاتب يواجه في كثير من الأحيان بالحاجة إلى تعبيرات جديدة؛ فالأحداث في هذا العالم تتسارع والإنجازات لاتتوقف والتطورات لايستطيع أحد ملاحقتها، وكل هذا يحتاج إلى تعبيرات ومرادفات كثيرة، وقد لايكون المحرر متابعاً لقرارات مجامع اللغة بل إن قرارات هذه المجامع عادة ما تأخذ وقتاً ما حتى يتسنى لها

الذيوع، وفي هذه الحالة قد نضطر -إعلامياً على الأقل- إلى استعمال بعض التعبيرات الأجنبية، ومن المفضل في هذه الحالة أن نراعي بعض الاعتبارات :

١- أن تكون ثمة حاجة ماسة للتعبير الأجنبي.

٢- أن نتأكد من أن هذا التعبير يضفي ملاحة وجمالاً على مانكتب.

٣- أن نتأكد من عدم وجود البديل في العربية؛ فهناك مثلاً كلمة **لوجستي** وهي تعني التسهيلات المادية أو الإمدادات (غير الحربية)، فحتى الآن لايوجد بديل مستقر لها بالعربية شأنها في ذلك شأن **بانوراما** التي تعني صورة شاملة. وكذلك كلمة من قبيل **بروفيل** وهي تعني صورة جانبية، أو جانب شخصي من حياة شخصية شهيرة، وعلى أية حال فإن لهذه الكلمات انتشاراً عالمياً يشجع على تعريبها أو على إيجاد ترجمات ذات سيرورة لها.

تحديد الهوية :

١- عند العزو لأول مرة عادة ما تكون الإشارة بالإسم الكامل والموقع الرسمي أو الوظيفي أو المهني : صرح الدكتور سليم الحص رئيس الوزراء اللبناني ...

٢- في الكتابة الوظيفية يذكر اسم السيد أو السيدة، وفي حالة وجود لقب علمي مثل المهندس أو القاضي أو الدكتور أو المستشار، يكتفي بذكر اللقب ولا ضرورة لأن يعقب لفظ اللقب كلمة السيد، فلا داعي للقول : السيد الدكتور فلان. وفي الإشارة الثانية يُكتفى بذكر السيد أو السيدة أو الآنسة مع الاسم الكبير : نقول في المرة الأولى : قال السيد أحمد نجيب، ونقول في الثانية : وأضاف السيد نجيب.

٣- حتى الثامنة عشرة هم أولاد وهن بنات، بعد ذلك سادة، وسيدات وآنسات.

٤- تستعمل كلمة المرأة كاسم جنس بصرف النظر عن الفئة سواء كانت فئة سيدات أو آنسات : حقوق المرأة، وجمعيات المرأة حتى لو كانت العضوات آنسات لاسيدات.

٥- تكتب الأسماء أو التعبيرات كما تلفظ لا كما تكتب، فالكاتب **وليم فوكنر** Fulkner لايكتب اسمه فولكنر، وولاية أركنسو في أمريكا تكتب على هذا النحو، لا آركنساس وعاصمة الصين تكتب بكين لا بيكينغ.

٦- على المحرر أن يلتزم **باحترام النمط السائد للاسم**، إذا كان صاحبه يحتل موقعاً رسمياً. لنفرض مثلاً أن هناك مؤلفاً اسمه سليم جمعة أبو الفلفل، ولكنه

يستعمل المقطعين الأولين (أي سليم جمعة) فقط، فليس من حق الكاتب أو الناشر الإشارة إليه إلا بالاسم الذي اختاره لنفسه لا أن يتطوع الكاتب ويقره المحرر باستعمال المقطع الأخير (أبو الفلفل) حتى لو كان هذا المقطع منقولاً عن جواز سفره.

٧- يجب الحذر من الخلط بين الاسم التجاري والاسم العلمي للسلع، **فالفاليوم** مثلاً هو الاسم التجاري لأحد الأقراص المنومة، ولكنه ليس المنوم، **والآغو** هو ماركة تجارية لنوع من الغراء ولكنه ليس مادة الغراء وهكذا.

وهناك بعض **الافتراضات القانونية** التي ينبغي الالتفات إليها حين يدقق المحرر ما يكتبه المندوب هي، كما يشي إليها باسكت ورفاقه :

١- هناك اعتقاد مثلاً بأنه إذا كان النص المنشور قد اقتبس عن مصدر خارجي أي خارج النشرة أو الكتاب أو الصحيفة، فإن هذا يُبعد مسؤولية المحرر المسؤول أو المحرر الذي أجاز النص، وهذا وهم؛ فإن المحرر **مسؤول** عن أي نص يجيزه وفيه مساس بالغير، بصرف النظر عن مسؤولية الجهات الأخرى.

٢- وهناك افتراض بأن الشخص الذي يتعرض للغمز واللمز (كأن تقول : أحد الوزراء المتزوجين من أكثر من واحدة) لايحق له مقاضاة المحرر ما لم يُسم تسمية صريحة، وهذا وهم أيضاً؛ لأن الوصف يمكن أن يشير بوضوح إلى هوية من يقع عليه الغمز واللمز، وينطبق هذا بخاصة على أولئك الذين يشغلون مواقع مهمة، عادة مايشار إليهم من خلالها.

٣- وهناك من يعتقد أن النص مادام يهاجم جماعة لا فرداً فإن المحرر غير معرض للمساءلة، وهذا غير صحيح، لنفترض أن الكاتب قد هاجم فريقاً رياضياً أو مجلساً بلدياً، فإن لكل واحد من هؤلاء بموجب العديد من التشريعات الحق في مقاضاة المهاجم.

٤- وثمة من يسيء تقدير الوضع القانوني للموقوف، فهو بريء ما لم تثبت إدانته، وهذا يعني كذلك عدم إلحاق الغبن بالطرف الآخر. ولاسيما إذا كانت القضية جزائية، إذ ليس من حق الكاتب الدفاع عن الموقوف ومحاولة تبرئته وحشد التأييد له مادامت قضيته قيد النظر في القضاء.

٥- إن تغليف البيانات المؤذية بكلمات من قبيل زعم، أو ادعى لاتنطوي على أية حماية للمحرر أو الكاتب، كأن يقول الكاتب : زعم المتهم أن الوزير لص . . .

وزعم المتهم أن الشرطي مرتش.

٦- والعنوان موضع حاسم في هذا المجال؛ فالقانون يتعامل مع النص وحدة كاملة؛ فليس من المعقول -بناء على ذلك- أن يجتزئ الكاتب تهمة ما ويضعها في العنوان على طريقة: **ولا تقربوا الصلاة** مدعياً بأن الرد على التهمة، يأتي في التفصيلات فهي -حسب هذا الزعم- متوازنة، في حين يظل العنوان منحازاً، هنا يعامل العنوان معاملة الوحدة المستقلة.

٧- لايعطي السجل السيىء (السوابق) لأي شخص الحق لأي كاتب في مهاجمة أي متهم. فلكل واقعة ظروفها، ولكل إنسان حصانته، ولايجوز تنفيذ العقوبة إلا مرة واحدة.

٨- وثمة افتراض بأن ادعاء شخص ما ضد آخر حول شخص ثالث يعفي المحرر من المسؤولية ويحولها إلى صاحب الادعاء، وهذا الافتراض صحيح بعامة ولكن ليس قائماً في كل الأحوال؛ فإذا قال شخص ما، إن **س** من الناس مذنب، وقام المحرر بإجازة النص للنشر، فإن **س** يستطيع أن يقاضي المحرر، ولا يستطيع هذا أن يدفع بأنه ليس صاحب الزعم، المطلوب من المحرر في هذه الحالة أن يثبت أن **س** مذنب حقاً، وليس مجرد أن فلاناً قال هذا الزعم.

العنوان الصفحي:

إن كتابة العنوان هي المهمة الأساسية الثانية للمحرر بعد تنقيح النص وضبطه من النواحي الفنية كافة، ومن الضروري أن يتأكد المحرر من أن عنوانه قادر على جذب انتباه القارئ، كما أن العنوان الجيد يقدم جوهر القصة، وأحياناً، على قصره، يلخصها. والعنوانات الصحفية تمكن القارئ من الإحاطة بالصفحة كما يحيط القارئ بالكتاب من خلال نظرة سريعة إلى **الفهرست**. ومن المتفق عليه أن العنوان الصحفي المخفق يتسبب في كساد القصة الإخبارية والإعراض عنها. ومن هنا فإن كاتب العنوان الذي يستطيع جذب القارئ ويغريه بقراءة القصة هو عنصر ثمين في الجريدة. وهو بلاشك موهبة تحرص أي جريدة على عدم التفريط بها. وتتخذ العنوانات أشكالاً إخراجية مختلفة منها:

١ - الشكل المثلم، ويتخذ الشكل الآتي :

×××××

××××

××××

٢- الشكل الهرمي المقلوب :

××××××

××××

××

٣- الشكل الهرمي :

×××

×××××

×××××××

٤- الشكل المتدرج :

×××××××

×××××××

×××××××

٥- الشكل المستطيل :

×××××××

×××××××

٦- الشكل الهرمي المزدوج المتقابل :

×××××××

×××

×××××××

هذا بالإضافة إلى أشكال أخرى قد يلجأ إليها مخرج الصفحة، وبعضهم يستحدثون أشكالاً قد لاتكون معروفة في الاستعمال الصحفي .

وعلى أية حال يمكن أن نشير فيما يلي إلى أبرز الأسس الضرورية عند كتابة

العنوان الصحفي الدارج :

١- يستحسن في العنوان متعدد الأسطر، أن يكون كل سطر وحدة لغوية مستقلة تؤدي معنى كاملاً؛ فالعنوان الآتي مثلاً :

أ- عنان يصل إلى بغداد اليوم.

ويحذر من كارثة جديدة إذا أخفقت مهمته.

يتكون من وحدتين كل منهما تحتل سطراً.

ب- أما العنوان الآتي : **عرفات يؤكد ضرورة**

الالتزام بالاتفاقات الموقعة.

فإنه يتكون من وحدة **عنوانية** واحدة، وهو مقطوع؛ بمعنى أنه يترك القارئ معلقاً بعد قراءة السطر الأول.

٢- لئن احتملت المقدمة أو جسم الخبر كلمة زائدة، فإن العنوان في كل الأحوال لا يتحمل أي كلمة زائدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يتكفل السياق العام للعنوان بتقديمها بطريقة غير مباشرة.

٣- تكتب الأرقام في العنوانات بالرموز الحسابية ولاتكتب حروفاً، باستثناء الرقمين (١ , ٢) فالأفضل كتابتهما بالحروف.

٤- صحيح أن العنوان يُستمد من المقدمة في معظم الأحوال، لكن هذا لايعني أن العلاقة بينهما **ببغاوية**.

٥- يستحسن تجنب استعمال صيغة المبني للمجهول، واختيار صيغة الإيجاب لا النفي.

٦- الأفضل في العنوان استعمال صيغة المضارع أو المصدر.

٧- اعتن بإخراج عنوانك واختيار حجم الحروف المناسبة الذي يكفل جذب انتباه القارئ، ومن هنا ضرورة اختيار التناسب بين أحجام سطر العنوان، فلا يأتي سطر مزدحماً بالكلمات، وآخر مكون من كلمة واحدة فحسب.

٨- من الأهمية أن يكون العنوان موضوعياً، لايحمل رأي المحرر أو توجهه.

٩- في العنوان، لا يجوز الفصل بين الفعل وفاعله بجمل معترضة.

١٠- لا تستعمل السين وسوف للدلالة على المستقبل، فإن الفعل المضارع كفيل بالدلالة على المستقبل.

١١- العنوان يكتب آخر شيء، وهو لا يكتب إلا بعد قراءة الخبر مرتين على الأقل

إذا توافر الوقت .

الصورة الصحفية :

ثمة قاعدة ذهبية وشهيرة في الصحافة تقول : صورة واحدة خير من ألف كلمة ، ذلك أن الصورة الحيوية الملائمة والمؤثرة تترك أثراً للرسالة الإعلامية أعمق بكثير من الأثر الذي تتركه الرسالة بالكلمات . من هنا فإن الصور الإخبارية لا تقاس بتعبيرها الجمالي ، بل بقوتها الإعلامية . لأن التصوير الفني العام يختلف في أسلوبه ومنطلقاته عن التصوير الصحفي الخاص ، ذي الطابع السريع ، والنفاذ التعبيري واللقطات الحية . وان كانت الأسس الفنية العامة للتصوير كالوضوح ودقة الملامح والصلاحية الفنية للصورة ، تتدخل بشكل ملحوظ في اختيار الصورة للنشر .

نستنتج في ضوء ما تقدم أن الصورة - في ذاتها- رسالة إعلامية ، ونجاح الصورة في أداء هذه الرسالة ، يعني أنها عرَّفت القارئ بفحوى الحدث أو مغزاه ، أو جانب من ذلك على الأقل .

وترتفع قيمة الصورة لتصل إلى حد الذروة ، حين تتعرض للزاوية الإخبارية بشمول . فتبسط محتوى الخبر وأركانه ومكانه وطريقة وقوعه وأسبابه ، ونتائجه ؛ أي أن الصورة يمكن أن تجيب عن أكبر عدد ممكن من الأسئلة الستة . وتستوفي الصورة عناصر الخبر حين تصل قوة تعبيرها إلى مدى الاستغناء عن القصة ذاتها ، أي حين يدرك القارئ بالصورة فحوى الحادث ومضمونه دون أي سرد إخباري .

وفيما يلي بعض المؤشرات حول أوضاع الصورة الإعلامية :

١ - إن ثلاث أو أربع صور كبيرة تجعل الصفحة مقبولة أكثر من صفحة أخرى فيها تسع أو عشر صور صغيرة .

٢- دع أفضل صورة متاحة لديك تهيمن على الصفحة حجماً وموقعاً .

٣- ركز على الجزء الأيمن من الصفحة مع صورة مسيطرة أو عنوان كبير .

٤ - اذا كان المحتوى يسمح بقطع بعض الصور لإنجاز صور عريضة سطحية أو أفقية أو دقيقة طويلة أو عمودية ، فاعمد إلى ذلك دون تردد .

٥- غاير بين مواضع الصور في الصفحات ؛ فلا تضع الصورة المسيطرة لعدد الغد . مكان الصورة المسيطرة لعدد اليوم ، إلا وقت الضرورة . علماً بأن لبعض الصحف تقاليد ثابتة قد لاتسمح بالمساس بها .

ولشرح الصورة أهمية كبيرة ؛ إنه عنصر يسهم في السعي لتفهم محتوى

الصورة؛ فالصور والألفاظ تتضافر لإثارة الفكر والذاكرة والمخيلة، ومن خلال هذا التزاوج الفني بين اللفظ والصورة تتكامل جوانب العملية التواصلية بين المادة الإعلامية ومتلقيها.

ويمكن إجمال بعض المؤشرات حول كتابة شرح الصورة بالآتي :

١- لاتشرح المكشوف الواضح، فإذا كان المنظر الذي يظهر في الصورة جذاباً أو جميلاً، فإن هذه الحقيقة تكون واضحة من الصورة.
٢- لاتتطوع بإبداء رأيك فيما لادليل لك عليه، فتقول فلان وقد ظهرت ملامح الحزن على وجهه، اترك ذلك للقارىء.
٣- خصص أكثر مما تعمم، فلان في الثمانين أفضل من فلان طاعن في السن.
٤- تأكد من الأسماء ومن أن عبارات الشرح واضحة لا لبس فيها.
٥- بصورة عامة فإن كتابة شرح الصورة بالمضارع تعزز حالتها.
٦- يستحسن أن يقتصر التفسير -في الوصف- على الحدث الظاهر في الصورة، وألا يتطرق التفسير إلى نواح غير ظاهرة.

الاخراج الصحفي :

تتكون عملية الإخراج الصحفي من تصميم صفحات الجريدة وتبويبها وتوزيع المادة عليها وذلك حسب أسس تحريرية وجمالية يعرفها المختصون، ويمكن القول إن للإخراج الصحفي أربعة أهداف :

١- تسهيل قراءة الصحيفة.
٢- عرض الأنباء والموضوعات مقومة حسب أهميتها.
٣- العمل على أن تبدو الصفحة جذابة في نظر القارئ.
٤- عقد صلة تعارف وألفة بين القارئ وصحيفته بحيث يسعى القارئ يومياً إلى صحيفته ويميزها عن غيرها في يسر.

ولا شك في أن حسن الاستهداء بهذه الأهداف الأربعة يؤدى إلى تحقيق أهم هدف لأي مطبوع يسعى إلى النجاح وهو ارتفاع التوزيع.

ومن الطبيعي ألا يقوم شخص واحد بهذا العمل (الإخراج) في دور الصحف والمطبوعات، بل يتم ذلك عن طريق مجموعة متكاملة يتولاها القسم الفني. حيث يقوم البعض برسم الصحفات، والبعض الآخر بالإشراف على تنفيذ الماكيتات في الأقسام التنفيذية، على أن الأمور في أيامنا هذه باتت تتم بصورة أشد سرعة وأكثر

دقة وإتقاناً بعد استعمال الحاسوب (الكمبيوتر) في مراحل إنتاج الصحيفة كافة .

وتختلف مسؤوليات **سكرتير التحرير** والسلطة الممنوحة له بين مؤسسة وأخرى ؛ فهو في بعض الصحف يتمتع بسلطات واسعة ، من توزيع الموضوعات وتحديد الحيز الذي تشغله والقيام بعمليات الحذف والاختصار ، في حين لا يحظى في مؤسسات أخرى بمثل هذه الصلاحيات ، بل ينتهي دوره عند رسم الماكيتات بشكل أولي ، وفي بعض المؤسسات يشارك في سياسة الجريدة نفسها ؛ فهو الذي يضع الشكل النهائي للصحيفة أو المطبوع ، وهو الذي يصمم كل الصفحات ويشترك في اجتماعات مجلس التحرير .

وسائل الإبراز:

يستعمل الكاتب الصحفي الكلمات للدلالة على أهمية محتوى مضمون ما . لكن المخرج الصحفي وبإيعاز من المحرر ، يستعمل ما يُسمى بوسائل الإبراز للهدف نفسه .

ووسائل الإبراز تقابل المعايير التي تحدد أهمية الخبر من قبيل عناصر الصدق والدقة ، والقرب ، وضخامة التأثير ، وغير ذلك ، وأهم وسائل الإبراز هي :

١- **المساحة** : ما يشغله الخبر من مساحة يحدد -بطريقة أو أخرى- حجم بروزه .

٢- **المكان** : إن خبراً ينشر في الصفحة الأولى أكثر بروزاً من خبر ينشر في صفحة داخلية ، كذلك فإن خبراً في رأس الصفحة يبرز أكثر من خبر في زاوية مهملة من الصفحة نفسها .

٣- **الحرف** : إن الحرف الأسود الغامق أكثر بروزاً من الحرف العادي ، كذلك فإن حجم الحرف يسهم في إبراز أهمية الموضوع .

٤- **اللون** : الأحمر يجذب أكثر من الأسود مثلاً .

٥- **الإطارات** : أي وضع المادة داخل **برواز**.

٦- **الفراغات** : كأن ننشر المادة على ثلاثة أرباع العمود ونترك الربع الباقي مساحة خالية تفصل المادة عن سواها .

٧- **الأرضيات** : كأن نستخدم ما يسمى **بالشبك** وهي أرضية سوداء (غامقة أو

فاتحة) يظهر عليها الحرف أبيض وأحياناً أسود، لكن كثافة الحرف تكون دون كثافة الأرضية التي تكون أقرب إلى اللون الرمادي، وقد تكون الأرضية سوداء غامقة أو بيضاء بالكامل، على أن يكون لون الحرف هو اللون المعاكس.

ولإبراز المادة المكتوبة وسائل أخرى تمكن مراجعتها في المراجع المختصة بإخراج الكتب والمطبوعات.

مراجع المبحث الأول

١- أحمد حسين الصاوي: **طبع الصحف وإخراجها**، القاهرة، ١٩٦٥.

٢- احسان عسكر، **الخبر ومصادره**، القاهرة، (د.ت).

٣- جلال الدين الحمامصي، **الصحيفة المثالية**، ١٩٧٢.

٤- علي نجادات: **الإخراج الصحفي: اتجاهاته ومبادئه والعوامل المؤثرة فيه وعناصره**، مؤسسة حمادة للدارسات الجامعية والنشر، إربد، الأردن، ٢٠٠٢.

٥- Floyd K. Baskette, Jack Z. Sissors, Brian S. Brooks : **The Art of Editing**, Third Edition Macmillan Publishing Co., Inc, New York, 1982.

٦- **Reporting, Writing, Editing**, The Quill Guides to Jornalism, Kendall Hunt Publishing Company, Debuq, Iowa, 1982.

المبحث الثاني
مهارات التلخيص

التلخيص لغة :

في كتابه الشهير **الخصائص** ناقش ابن جني ما دعاه **بالاشتقاق الأكبر**، في مقابل ما دعاه **بالاشتقاق الأصغر**، أو الاشتقاق الصرفي كما نعرفه. ويعني ابن جني بالاشتقاق الأكبر تلك العلاقة الدلالية المشتركة بين الكلمات التي تتكون من حروف متشابهة تتغاير مواضعها بين كلمة وأخرى، ومن هنا فهو يتحدث عن العلاقة الدلالية المشتركة لكلمات من قبيل ملك وكلم ولكم . . . إلخ.

ونستطيع أن نرتكز على ما قاله ابن جني في كلمات أخرى من قبيل لَخَّص وكلمة أخرى تتكون من حروف هذه الكلمة نفسها وهي خلَّص، إن الفعل الرباعي يعني الإيجاز، ومع قدر من التحفظ يعني أيضاً الاختصار، أما خَلُص فإنها تعني أخذ خلاصة الشيء أو جوهره. وهوالمعنى الذي تحققه الكلمة الأولى، وهكذا فإن التلخيص يكاد يكون نفسه التخليص في المعنى اللغوي، وهو معنى ليس ببعيد عن المعنى الاصطلاحي الذي نحن بصدده في هذ الموضع.

يعني التلخيص في الكتابة استخلاص جوهر المعنى للفقرة أو الموضوع الكتابي بصورة عامة. وهذا يعني أن نستثني أو نجاوز كل ماعدا الأمور أو الجوانب الجوهرية في التلخيص أو نجاوزها، ولكن هل تعني هذه المهارة مجرد الاختصار؟ لا نظن أن معنى التلخيص يتطابق مع معنى الاختصار؛ فالاختصار -بصورة أو بأخرى- يعني مجرد تقليص حجم النص، وقد يتضمن الاختصار هذا المعنى، لكن التلخيص أقرب دلالة إلى الوصول إلى استخلاص الجوهر أو الخلوص إليه من كلمة الاختصار أو الحذف التي قد تنطوي على مجرد إسقاط كلمة أو أكثر من أجزاء النص.

لماذا نلخص ؟

ليست عملية التلخيص إذن مجرد اختصار لمساحة النص تتوخى توفير الجهد

المبذول في القراءة، بل إن التلخيص أحياناً تفرضه ضرورات علمية أو عملية يمكن إجمالها بعدد من المتطلبات؛ إن التلخيص ضروري **للدارس** سواء كان طالباً على مقاعد الدراسة أو باحثاً. إن الطالب لا يستطيع مثلاً أن يحفظ الكتاب كاملاً، بل لاأحد يطالبه بأن يحفظ المقرر من الغلاف إلى الغلاف؛ فقد يكون المطلوب منه الإحاطة بقضية ما واستخلاصها من عدة فصول، أو تتبعها في أكثر من مبحث، ومن ثم تقديمها بشكل مكثف على ورقة الإجابة، ويقوم الطالب أثناء الامتحان بعملية تكثيف وتلخيص، وهو يعلم أن المصحح لايبحث عن اللغة في ذاتها، أو التطويل في إجابته، وإنما يبحث عن الزبدة أو الجوهر، ومن هنا يصبح التلخيص عملية ذهنية متقدمة تساعد على تدريب الفكر على التركيز نحو الجوهري وعدم تبديد الطاقة الذهنية وراء الأمور الجانبية. ثم إن **الباحث** قد يحتاج إلى أن يستشهد ببعض النصوص، بل إن الدراسات التوليفية كما نعلم لايمكن أن تقوم -في الأساس- إلا على الدراسات الأخرى في عصر المعرفة التراكمية، وضمن قاعدة البدء من حيث انتهى الآخرون، وبعض الدراسات تقوم على نصوص فنية أو مايسمى بالدراسات النصية. وهنا قد يحتاج الدارس الى الاستشهاد بفكرة ما، ويكون صاحب الفكرة الأصلي قد بسطهامع تفصيلاتها وأمثلتها بعدد من الصفحات حينئذ لايملك الدارس أن يستحضر الفكرة بنصها فيضطر لعرضها بخطوطها العامة وبلغته الخاصة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى **دراس النص**، إذ كيف يستطيع دارس لإحدى مطولات ابن الرومي أو لرواية من مئات الصفحات أن يستشهد بأي منهما نصاً ومعنى؟ ومن هنا لامناص أمام الدارس من أن يلخص ما تهمه مناقشته، وقد يضطر لتلخيص رواية من خمسمئة صفحة بثلاث صفحات أو أقل مفترضاً أن قارئ الدراسة لم يقرأ هذه الرواية أصلاً، ومن حقه أن تكون لديه فكرة عنها لاسيما أنه -أي المتلقي- يقرأ دراسة عنها. نخلص من هذا إلى أن التلخيص عملية ضرورية للطالب والدارس، بل إن الدراسات المعاصرة في معظمها تقوم على استحضار ملخصات ذهنية أو مكتوبة لقضايا أو مسائل بعينها، وذلك حين عرضها أو مناقشتها.

وقبل البدء بعملية التلخيص يحسن أن نأخذ في اعتبارنا عدداً من المبادىء المتصلة بهذه العملية :

١- من الضروري لأي نص نرغب في تلخيصه أن يكون مكوناً من فقرات، والفقرات بدورها مكونة من جمل. إن بعض هذه الفقرات تطوير لمقولات واردة في فقرات سابقة أو تمهيد لمقولات لاحقة، وبعضها الآخر تلخيص لما سبق أو خاتمة من نوع ما لما سبق أيضاً، كما أن بعضها الآخر قد يكون مكوناً من شواهد وأدلة الهدف منها التوضيح، بل إن بعض الفقرات -كاملة- قد تكون جسوراً لغوية بحيث يربط الجسر بين ماقبل الفقرة (أي الفقرة الانتقالية) وما بعدها ولكنها ليست جزءاً من المعنى المباشر للنص. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن ماينطبق على مضمون الفقرات -في هذا الشأن- ينطبق على الجمل، أي إن بعض الجمل قد تحمل معنى جوهرياً وبعضها الآخر يوسع المعنى بل قد يكرره على سبيل الإيضاح . . . وهكذا. وما ينبغي أن نأخذه بعين الاعتبار أن عملية التلخيص تنصب في المقام الأول على ما هو ثانوي بين الفقرات والجمل، وتترك ما هو جوهري -إلا ما كان مكرراً- أو تتصرف بألفاظه لتجعله في أضيق نطاق ممكن.

٢- إن عملية التلخيص تنصب على الألفاظ لا المعاني، إذ ليس من مهمة الملخِّص، دارساً كان أم طالباً أو غير ذلك، أن يتعرض للمعاني بالتأويل أو الشرح، فهو ليس ناقداً - في نطاق عملية التلخيص- فالناقد له بطبيعة الحال أن يؤول أو يشرح النص بعامة، ولكن تأويل النص أو نقده أو شرحه ينبغي أن يكون خارج نطاق الملخَّص.

٣- ثمة فرق بين التلخيص من جهة، والحذف من جهة أخرى، يكمن في أن التلخيص يكون استخلاصاً لمعنى النص بلغة الملخِّص؛ ففي حين يحقق الحذف -جزئياً- أحد أهداف التلخيص وهو إيجاز الفكرة بأقل عدد من الكلمات، ولكن بلغة النص نفسه، تكون لغة النص الملخَّص من كاتب

الملخَّص . وهكذا فإن عملية التلخيص بلغة الملّخص تعني أن الملخَّص دقيق على الأرجح ؛ لأن هذا يشير إلى أن كاتب الملخَّص قد استوعب الفكرة جيداً إلى الدرجة التي تمكنه من إعادة كتابتها ، ولاشك أن أفضل وسيلة للتمكن من فكرة ما أو نص هي استيعابها ثم تلخيصها .

٤- ولا تعني كتابة الملخَّص بلغة الملخِّص أن كل كلمة في النص موضع التلخيص ينبغي تغييرها أو استبدالها . فهناك بعض الكلمات ملائمة لأداء المعنى إلى الدرجة التي تجعل تغييرها أو استبدال كلمات أخرى بها عملية عقيمة ، بل قد تنطوي على تغيير أو مس في المعنى . من ذلك مثلاً الاصطلاحات العلمية في العلوم المستقرة ، وكذلك الأمر أيضاً بالنسبة إلى القواعد القانونية التي تحكم مبدأ ما ، سواء كان مبدأ علمياً أو قانونياً . . . إلخ ، فمثل هذه المبادىء تكون عادة مصوغة بعبارات جامعة مانعة ، وكل لفظة فيها لها دلالتها . إن كتابة الملخَّص بلغة الملخَّص لا تتوخى تغيير العبارات لأجل التغيير فقط .

الأسس العامة لعملية التلخيص ومراحلها :

لايمكن الزعم أن عملية التلخيص تحتاج إلى فكر مبدع ، فالمسألة هنا ليست مسألة إبداع فكري بل هي مهارة فكرية -لغوية- أسلوبية . هذه المهارة تعتمد على **الفهم العميق للنص** موضع التلخيص ، كما تعتمد على التعبير الواضح الذي لا يدع مجالاً لغموض أو تأويل ، وهي تعتمد على سهولة النص الملخَّص ؛ لأن أحد أهداف التلخيص قد يكون إجمال فكرة تفصيلية لاتخلو من تخصص بلغة موجزة مبسطة ، بل إن فناً كتابياً قائماً بذاته ، وهو فن كتابة النُبذ قائم على التلخيص ، وقد تكون هذه نُبذا علمية متخصصة لايفهمها -في صورتها الأصلية - إلا المختصون . وعلى أية حال يمكن إجمال الأسس والمراحل التي تتطلبها عملية التلخيص بما يلي* :

١- يتطلب الأمر بداية قراءة إجمالية صامتة . إن ما نعنيه بالقراءة الإجمالية

---

* يسجل المؤلف -في هذا الموضع- إفادته من كتاب : فن التلخيص للمرحوم فائز علي الغول، ولاسيما من حيث منهج التناول، والكتاب المذكور صدر في عمان سنة ١٩٥٣.

هو تلك القراءة التي لا تتطلب بالضرورة إمعان النظر عند كل كبيرة وصغيرة في النص، بل يكفي التمعن بما يراه الملخِّص جديراً بالتركيز. ومن الضروري أن نوضح أن هذه القراءة استكشافية في المقام الأول ولكن الأفضل ألا تكون مجرد قراءة عجلى كتلك التي تتوخى قتل الوقت، إن ما نعنيه هنا قراءة أكثر من مطالعة وأقل من استظهار.

٢- إن المستوى السابق للقراءة ينبغي أن يكون كافياً لنا لنهيىء عنواناً لكل فقرة في الموضوع قيد التلخيص، والعنوان هنا عنوان فرعي، ومن المعروف أن العنوان -حتى يكون عنواناً- لابد أن تتوافر فيه شروط كثيرة أهمها وأبرزها إحاطته بجوهر الفكرة، وبكلمة أخرى، فإن العنوان يلخص الفكرة، ومن شروط العنوان الإيجاز، بمعنى أن العنوان ومضة للمعنى لا إحاطة شاملة به، فللعنوان إذن شرطان أساسيان: **الإحاطة** الجوهرية بالمعنى ثم **الإيجاز**، والعنوان في الملخَّص، أي عنوان الفقرة هو عنوان فرعي، ولئن كان العنوان الرئيسي -عنوان الموضوع- لايحتمل -في الأغلب- أكثر من ثلاث أو أربع كلمات، فإن العنوان الفرعي لايحتمل أكثر من كلمة أو اثنتين، ومن الضروري أن نلاحظ أن قولنا: **الإحاطة بجوهر المعنى** لايعني الإحاطة بمعنى الفقرة مئة بالمئة؛ فليس هناك كلمة واحدة أوكلمتان وربما أكثر تستطيع أن تستحضر لنا معنى خمسين أو ستين كلمة بشكل كامل. وحتى نوضح هذه المسألة نورد فيما يلي فقرة من استطلاع نشرته إحدى المجلات يصف معرض إشبيلية الدولي لسنة ١٩٩٢: « **شغل المعرض الذي جاء على شكل مدينة متكاملة الخدمات مساحة ٢١٥ هكتاراً من مساحة جزيرة "لاكار توخا" الواقعة غرب إشبيلية، وبلغت المساحة المخصصة لمباني المعرض: ٤٢ هكتاراً، في حين بلغت المسطحات الخضراء ٣٠ هكتاراً وضمت مايزيد على ٣٥٪ من مساحة المعرض: طرقه وأجنحته البحيرات والقنوات المائية والشلالات والنوافير التي أضافت رونقاً وجمالاً أخاذاً على المعرض بالإضافة إلى دورها في الحد من ارتفاع درجات الحرارة وتلطيف الجو عن طريق نشر الماء على شكل رذاذ خفيف جداً**».

واضح أن النص السابق يتضمن حقائق كثيرة منها ما هو جوهري **كالمساحة** ومنها ما هو ثانوي مثل الحديث عن الطرق والممرات ودور الشجر في تلطيف درجة الحرارة. وعلى الرغم من سهولة افتراض وجود خط ذهني يربط بين **المساحة** وكل الجزئيات، فإن الاستطراد نحو الشجر وتلطيف درجة الحرارة يمكن أن يمثل **زاوية فرعية**. لكن المظلة الأساسية تبقى **المساحة** ولا ضرورة أن نقول **مساحة المعرض** لأن هذا عنوان فرعي، والسياق نفسه وكذلك العنوان الرئيسي يتكفل بالإجابة ضمناً عن المضاف إليه **المعرض** وهكذا فإن فقرة **المساحة** بعنوان، وأخرى بعنوان **الموقع** وثالثة بعنوان **الأقسام** . . . إلخ تجعل من عملية التلخيص في غاية السهولة واليسر. ومن الضروري أن نشير إلى بعض الشروط الأخرى في عنوان الفقرة، ومنها الوضوح والصلاحية لأن يكون بؤرة لكل أجزاء الفقرة، ومعنى هذا أن أي جزئية في النص لابد أن تُرد بشكل أو بآخر لهذا العنوان الفرعي، ومن الضروري أن تدخل تحت مظلته.

بقي أن نشير إلى أن العنوان يمكن أن يحفظ في الذاكرة، أو يسجل على ورقة خارجية، والأفضل أن يجري ترقيم الفقرات، وأن تُعطى كل فقرة رقماً يماثل رقم العنوان.

٣- بعد عملية العنونة الأولية يُقرأ الموضوع للمرة الثانية، بطريقة أكثر تركيزاً وأشد استيعاباً لجزئيات القطعة، على أن تحكمنا هنا ثلاثة أهداف :

أ- التعرف إلى الأقسام الرئيسية للموضوع، وأي موضوع -في الأغلب الأعم- يتكون في العادة من ثلاثة أقسام هي المستهل (أو المقدمة) ثم العرض فالقفلة (أو الخاتمة).

ب- ومن الطبيعي أن نحاول بعد ذلك تبين الأفكار الضرورية في تلك الأقسام أو الأجزاء، وتمييزها عن الأفكار الثانوية التوكيدية.

جـ- وبعد ذلك نحاول في كل فقرة تبين الجمل ذات الدلالات الخاصة أو

الجمل التي تنطوي على المعنى الرئيسي. والبعض يطلق على هذا النوع من الجمل **الجملة المفتاح** أو **الجملة المصباح**، وهي التي من شأن استحضارها أن يتداعى إلى الذهن معظم مفردات الفقرة. وعادة ما تكون هذه الجمل المفاتيح قريبة أومطابقة للجمل التي يقاربها العنوان الخاص بكل فقرة.

٤- وهنا تأتي مرحلة التنفيذ، وتبدأ بأخذ ملاحظات سريعة على شكل نقاط رئيسية، ثم نُجري عملية كتابة الملخَّص ضمن ثلاث حركات معاً، وهي :

أ- ضغط الجمل بكلمات قصار، وهذا يعني التخلص من أية ألفاظ غير أساسية في الجملة، وهناك على أية حال ألفاظ من قبيل المفعول المطلق أو النعوت المطولة أو الأحوال (جمع الحال) التي تنطوي على تفصيل غير ضروري، فليس من الضروري مثلاً في الملخَّص أن نقول فرح فرحاً شديداً، بل يكفي أن نقول : فرح، وليس من الضروري أن نقول كان رجلاً طويل القامة، بل يكفي أن نقول كان طويلاً، أو أن نقول عثر عليه جثة هامدة، فحسبنا أن نقول عثر عليه ميتاً . . . وهكذا . .

ومن الضروري أن نكون حريصين عند اختيارنا اللفظ الذي نزمع إسقاطه، فهناك ألفاظ قد ينال إسقاطها من المعنى، أو أن إسقاط بعضها قد يترك الجملة دون معنى محدد، وكذلك هناك ألفاظ ذكرها ضروري. لنتأمل المثال الآتي : أحضر إليه هدية هي عبارة عن سجادة أرضية، إن الكلمات الثماني هنا يمكن أن تؤدى بكلمتين فحسب : أهداه سجاده، في حين نحتاج إلى ثلاث كلمات في قولنا : أحضر إليه هدية هي عبارة عن سجادة حائط، هنا لانستطيع الاكتفاء بكلمتين لأداء المعنى كاملاً؛ لأن كلمة سجادة بلفظها المطلق تعني ضمناً سجادة أرضية لا سجادة حائط، وكذلك إذا قلنا : أحضر إلى بيته طائراً كنارياً، نستطيع الاكتفاء بكلمة كناري ولانستطيع أن نقول أحضر إلى بيته طائراً فحسب. وعلى أساس هذا فإن الكلمات التي يمكن إسقاطها في الملخَّص هي إما كلمات من قبيل الحشو مثل قولهم : قابله في الثانية عشرة من منتصف الليل، أو كلمات فائضة يستغني عنها النص بألفاظه المجردة، ومن ثم لا ضرورة لها في الملخَّص.

ب- إجمال التفصيلات **بتعبيرات جامعة**؛ وما نعنيه بالتعبير الجامع هو ذاك الشكل المضغوط للجملة أو القطعة الذي يحيط بالمعنى من جميع جوانبه بحيث يمكن أن تُرد إليه كل جزئية في المعنى. إن مجموعة من الصفات الشخصية تمكننا مثلاً من أن نطلق على أحد الأشخاص حكماً عاماً؛ كأن نقول عنه إنه عادل، وذلك بعد سرد عدد من الشواهد التي تقود إلى هذا الحكم، أو أنه متفائل أو متشائم أو هكذا، مثل هذه الأحكام تأتي مجموعة من الجزئيات التي تقود إلى هذا المعنى. ويورد المرحوم فائز الغول مثالاً جيداً في هذا الصدد يتحدث فيه كاتب ما عن أمة من الأمم فيقول :

«عظم فيهم الغنى، وتأثل الثراء، وأركنوا إلى الدعة، وتأنقوا في المطاعم، وأسرفوا في المشارب، وغالوا في الاستماع ومتع الطرب، فاستكثروا من المغنين والجواري وقربوهم وأعلوا مراتبهم وأسنوا لهم الجوائز، وتعاطوا صنوف المسرات ولان قيادهم لشهواتهم فطاوعوا وساوس الإغراء وجاوزوا العرف في اقتناص الملذات».

والأفعال في القطعة السابقة هي : عظم - تأثل - أخلد - أركن - تأنق - أسرف - غالى - استكثر - قرّب - أعلى - أسنى - تعاطى - لان - طاوع - جاوز، وهذه الأفعال يمكن أن تستوعبها جميعاً كلمة : **انغمس**.

أما الركن الثاني في جمل النص السابق أي الأسماء فهي : الغنى - الثراء - الراحة - الدعة - المطاعم - المشارب - الاستماع - المتع - الطرب - المغنين - الجواري - المراتب - الجوائز - صنوف المسرات - الشهوات - وساوس الإغراء - اقتناص الملذات، كل هذه المسندات يمكن لكلمة **الترف** أن تستوعبها.

وهكذا يبدو واضحاً أن جملة **انغمست في الترف** هي حقاً تعبير جامع يحيط بمعنى النص بشكل دقيق وكاف.

جـ- بعد تهيئة التعبيرات الجامعة نبدأ بما يمكن أن نطلق عليه عملية التسويد أي إعداد المُسَوَّدة، والتسويد يعتمد على الملاحظات التي تم تجميعها واستوعبتها التعبيرات الجامعة، ومن الضروري أن يضع الملخص نصب عينيه العنوانات التي كان وضعها للفقرات، ومن شأن هذا وضمن الترتيب الذي جاءت العنوانات أن يحافظ

على التسلسل المنطقي للملخَّص .

وحين ننتهي من عملية إعداد المسودة نعيد قراءة ماكتبناه ، فنسقط أية لفظة فائضة ، كأن تكون لفظة مكررة ، كما نخفف من التفصيل والتمثيل والتشبيه والاستطراد . . إلخ .

بقيت ملاحظة رئيسية فيما يتعلق بالأسس العامة للتلخيص ، وهي ضرورة **العد المسبق لكلمات النص** . إن حجم أي نص لا يتم تقديره من خلال عدد الصفحات ؛ فهذه وسيلة غير دقيقة ذلك أن الصفحات تتفاوت في الحجم ؛ منها القَطْع الكبير أو المتوسط أو الصغير ، كما أن حجم الحروف يختلف من مطبوع لآخر ، فالصفحة من القطع المتوسط قدتستوعب حوالي مئتي كلمة من حجم ما يطلق عليه **بنط ١٤** ولكنها تستوعب حوالي مئتين وخمسين من حجم **بنط ١٢** وهكذا لايتبقى أمامنا من سبيل لتقدير حجم النص المكتوب أفضل من إحصاء كلماته . والتقدير المقصود هنا هو الإحصاء التقريبي وليس الإحصاء المطابق بنسبة (١٠٠٪) ، وبطريقة الإحصاء التقريبي نستطيع أن نتوصل إلى العدد التقريبي لكتاب من خمسمئة صفحة بأقل من دقيقة واحدة ، من خلال اختيار سطر كامل في إحدى الصفحات ثم نضرب عدد كلمات السطر ولتكن (١٠) مثلاً بعدد سطور الصفحة ولنفترض أنها ثلاثون فيكون لدينا ثلاثمئة كلمة في الصفحة الواحدة ، ونضرب هذا الرقم بعدد الصفحات ألـ (٥٠٠) فيكون عدد كلمات (١٥٠ , ٠٠٠) (مئة وخمسين ألف كلمة) تقريباً . هذه النسبة ليست دقيقة مئة بالمئة ولكنها صحيحة بما لا يقل عن خمسة وتسعين بالمئة ، وهي نسبة كافية للغرض الذي نحن بصدده . نستطيع تطبيق هذه الطريقة في حساب كلمات أي نص مهما كان حجمه .

ولكن لماذا نحسب كلمات النص قبل التلخيص ؟ من الأفضل أن نحدد منذ البداية نسبة النص الملخَّص إلى نسبة النص الأصلي ، بل إن هذا أمر تفرضه مقتضيات الغاية التي نلخص النص من أجلها ، كما تفرضه أحياناً طبيعة الأسلوب ومحتوى النص نفسه . إن وضعنا لنسبة محددة مقدماً من شأنه أن يكون ضابطاً لنا في تحديد حجم الملخَّص ، فمن السهل أن نقول عن كتاب بأكمله إنه يدور حول كذا وكذا ، أي نلخص محتواه العام بفقرة واحدة ، ومن الممكن أيضاً أن نلخص الكتاب

بربع حجمه أو خمسه وهكذا، أي نلخص كتاباً من خمسمئة صفحة . بمئة أو بمئة وعشرين صفحة، لكن هذا أمر غير معقول بطبيعة الحال، لذا لابد أن يكون هدفنا محدداً منذ البداية؛ ما حجم الملخَّص المطلوب؟ وبذا تكون الخطوة الأخيرة في عملية التلخيص **عد كلمات الملخّص**، فإن كانت مطابقة للعدد المقرر تكون العملية قد حققت الهدف، أما إن كانت دون العدد المقرر، فإن الأمر حينئذ يقتضي العودة إلى النص الأصلي للتأكد فيما إذا كان الملخَّص قد تضمن الجوانب الجوهرية الضرورية أم لا، وإذا كان عدد كلمات الملخَّص فوق العدد المقرر، فالأفضل قراءة الملخَّص بتمعن للتخلص من العبارات الفائضة إن وجدت، أو إعادة النظر في بعض الصيغ، وعلى أية حال فإن مقتضيات الدقة تتطلب العودة إلى النصين الأصلي والملخَّص للمطابقة بينهما مهما كان عدد كلمات الملخَّص.

تلخيص الشعر :

من الضروري الإشارة أولاً إلى أن الشعر خطاب جمالي في المقام الأول، ومن هنا فإن دور اللغة في الشعر ليس مجرد توصيل الأفكار؛ بل إن اللغة في الشعر هي أداة للتشكيل الجمالي أولاً ونقل الأفكار ثانياً. بمعنى أن الشعر الجيد ينقل الفكرة من خلال الصورة، ولو كان الشعر أداة لنقل الفكرة فحسب لتفوق عليه النثر، سواء في ذلك النثر الفني أو النثر غير الفني، فالنثر غير خاضع لقيود الوزن والقافية لذا، فإن فيه من المرونة والقدرة على استيعاب الأفكار ما هو أكثر مما لدى الشعر. ولتوضيح ذلك نأخذ مثالاً بيت امرىء القيس المشهور :

وقد أغتدي والطير في وكناتها ... بمنجرد قَيْد الأوابد هيكل

إن المضمون الفكري المجرد للبيت السابق لايجاوز قولنا : يسير الشاعر في الصباح الباكر جداً ممتطياً صهوة جواد سريع جداً. ولو اكتفى الشاعر بتقديم المعنى السابق ضمن وزن وقافية، ولم يلجأ إلى الصور التي جاء بها بيت امرىء القيس لما عاش بيت الشعر المفترض هذا الزمن الطويل الذي أتيح لبيت امرىء القيس، والسبب في ذلك أن بيت امرىء القيس تصويري يطرح المعنى من خلال الصورة . . . والصورة هنا من إبداع الشاعر؛ فهي متفردة وليست تعبيراً تقريرياً يتكرر في كل

مناسبة مشابهة، وبقليل من الاستطراد نستطيع القول إن البيت يتكون من ثلاث لوحات فنية متكاملة ومتداخلة ومتسلسلة؛ اللوحة الأولى وفيها نرى الفارس ممتطياً صهوة جواده في الصباح الباكر، أما اللوحة الثانية فنرى فيها الطيور وهي مازالت قابعة في أعشاشها ضمن العنصر المشترك وهو الوقت المبكر، واللوحة الثالثة صورة هذا الحصان العجيب الضخم والسريع يجري فتفر الأوابد (الحيوانات البرية التي يضرب بها المثل في السرعة) من أمامه، ولكن هيهات أن تُفلت منه؛ فهو يحافظ على المسافة التي تفصله عنها ليصبح بمثابة قيد لها . . . وأين هذه اللوحات الجميلة من قولنا : الشاعر يسير في الصباح الباكر جداً ممتطياً صهوة جواد سريع جداً . . . فاللفظ هنا تقريري في حين أن اللغة عند امرىء القيس تصويرية . وهذا يقودنا إلى القانون الأول في تلخيص الشعر؛ وهو أن هذا النوع من التلخيص - شأنه شأن أي تلخيص آخر - ينصب على المعاني المجردة لا على الصور الجمالية أو التشبيهات أو الاستطرادات .

ولكن، ولما كان تلخيص الشعر يذهب بجماله، ويفقده روعته وسر خلوده، لماذا إذن نلجأ إلى تلخيص الشعر ؟

الحقيقة أننا نحتاج إلى تلخيص الشعر لأكثر من غرض وفي أكثر من موضع؛ إن المدرس يحتاج أحياناً إلى تقريب معنى البيت إلى أذهان طلابه من خلال استخلاص فكرته، فتكون هذه الخطوة مدخلاً مناسباً يمكن الطالب من الولوج إلى المرحلة التالية وهي الاستيعاب الفكري والتذوق الجمالي للبيت؛ فالفهم خطوة أولى وأساسية لهذا الاستيعاب والتذوق . والباحث قد يضطر لأغراض عملية أن يوجز قصيدة من مئتي بيت في عشرين سطراً، أو قد يضطر لنثر بعض الأبيات لاستخلاص دلالة تاريخية أو اجتماعية منها ، أي لاتكون الغاية بالضرورة فنية، إن باحثاً عن القيم الاجتماعية عند العرب الجاهليين يرى في المقطوعة المشهورة التي تبدأ بقول الشاعر :

أبيت اللعن أن «سكاب علق» نفيس لاتعار ولاتباع

خير دليل تاريخي على قيمة اجتماعية (لا فنية) لدى العرب الجاهليين هي تعظيم هؤلاء للخيل واعتبار اقتنائهم لها مصدر اعتزاز لأنها من النفائس. وبكلمة أخرى فإننا في تلخيص الشعر نبحث عن المعنى المجرد أو الفكرة الرئيسية البعيدة عن الشرح والتحليل؛ فالشرح والتحليل من مهمة الناقد كما أسلفنا.

إن أولى خطوات تلخيص الشعر هي قراءة الأبيات لأكثر من مرة، أو لنقل قراءتها إلى الدرجة التي نتأكد عندها أننا قد استوعبنا مضمونها بشكل كامل واستكنهنا القصد منها، وبعد ذلك نحرص على إبراز الفكرة الرئيسية بأيسر الألفاظ التي تعين اتجاه المعنى، وتحفظ للأجزاء الضرورية من القطعة حضورها في الملخص، مثال:

يقول أحد الشعراء في رثاء معن بن زائدة:

ألمّا على معـــن وقـــولا لقبـــره	**سقتك الغوادي مربعاً ثم مربعـا**
فيا قبر معـــن أنت أول حفـــرة	**من الأرض خطت للسماحـــة مضجعا**
ويا قبر معن كيف واريت جـــوده	**وقد كان منه البر والبحر مترعـا**
بلى، قد وسعت الجود والجود ميـت	**ولو كـــان حياً ضقت حتى تصدعـا**

إن مطلع القصيدة **ألما** هو استهلال تقليدي بمخاطبة الاثنين عرفته القصيدة العربية منذ أقدم عصورها إلى الآن، والشطر الأول من البيت ليس من ثم جزءاً مباشراً من المعنى، بل إن الشطر الثاني هو الذي يحتوي على منطلق الفكرة، فماذا لو قلنا في معنى البيت العبارة الجامعة: يدعو الشاعر بالسقيا مرات لقبر معن، وفي البيت الثاني يواصل الشاعر خطابه للقبر، ولكن صيغة الخطاب هنا لاتهمنا كثيراً، بل إن المهم هو جوهر فكرة البيت، وهو ذلك التشبيه الفريد للقبر الذي تُمكن الإحاطة بمعناه المجرد بقولنا: **ويعده (أي القبر) أول مثوى في الأرض للسماحة**. أما البيتان الثالث والرابع فهما تساؤل وإجابة من جانب الراثي يمكن إجمالهما بقولنا: **لو لم يكن الجود ميتاً لما وسعه القبر**، فالتساؤل إذن –من الناحية المجردة– لا ضرورة له في الملخص، وإلا تحول الأمر من تلخيص إلى شرح وهو ما لانسعى إليه لكونه عملية أخرى منفصلة. وهكذا يمكن أن نلخص الأبيات الأربعة بحوالي عشرين كلمة أي بنسبة تقرب من

الثلث، وإذا أمعنا النظر نستطيع اختصار حجم الملخص إلى النصف أيضاً ليكون التلخيص على النحو الآتي : «**يدعو الشاعر بالسقيا لقبر معن ويصفه بأنه مثوى للجود**»، أي في حدود عشر كلمات، وهي نسبة معقولة كما ترى، ولكن هذا لم يتم إلا بعد التضحية بأجمل ما في الأبيات، وهنا تكمن المشكلة، إن بعض الشعر يكون كثيف المعنى بحيث لايمكن تلخيصه مع الاحتفاظ بأبعاد المعنى الأساسي إلا مع نسبة عالية من الكلمات إلى كلمات النص الأصلي. لكن هناك شعراً آخر نستطيع التعامل معه بالتلخيص، بصورة أقل تعقيداً، ولنتأمل الأبيات الآتية للشاعر الأردني الشيخ نديم الملاح :

ألبسيني من نسيج قومي برداً ليس فيه من المكوس فنون

ويحامي صناعة الغرب إلا ما إليه منها اضطراراً يكون

فدحتنا هذي الغرامات حتى ليس فينا إلا فقير مدين

إن اللغة والموضوع يختلفان هنا، فالصور أقل كثافة، والمعنى أكثر شيوعاً وأقل خصوصية من معنى أبيات الحسين بن مطير، ومن هنا فإننا نستطيع تحديد توجه الأبيات والإحاطة بأفكارها في حدود سبع كلمات دون أن ينال ذلك من جوهر الفكرة الأساسية : **يدعو الشاعر إلى تشجيع الصناعة الوطنية لأن الاستيراد يفقرنا**. وإذا أخذنا في عين الاعتبار أن الكلمتين الأوليين من الملخص السابق ليستا جزءاً من المعنى فنكون حينئذ قد لخصنا ثلاثة أبيات شعرية بخمس كلمات مع الاحتفاظ بالمعنى الأساسي.

ولعله اتضح من خلال المثالين السابقين أن الاحتفاظ بتسلسل الفكرة في الملخص -وهذه الفكرة هي غايتنا من عملية تلخيص الشعر كما تقدم- **يوجب أن يتم تلخيص الأبيات وحدة كاملة لا أبياتاً منفردة**. إن القصيدة العربية وإن قامت على ما يصفه البعض **بوحدة البيت** فإنها أيضاً تقوم على مادعاه البعض الآخر **بوحدة الجو النفسي** وإبراز توجه **الجو النفسي** هو جوهر النص الشعري الذي نسعى إليه في تلخيص الشعر؛ لنتأمل أبيات إبراهيم ناجي الآتية :

يا حبيبي كل شيء بقضـــــاء ما بأيدينا خلقنا تعســـــاء

ربما تجمعنا أقدارنـــــــا ذات يوم بعدما عز اللقـــــاء

فـإذا أنكر خـل خلــــه وتلاقينا لقاء الغربـــــاء

ومضى كل إلى غايتـــــه لاتقل شئنا. وقل لي الحظ شـــاء

إن عناصر الجو النفسي في هذه القطعة هي الفراق الذي لا يد لنا فيه وما ينجم عنه من **تعاسة**، وكلمة تعاسة ضرورية في الملخص لأنها عنصر نفسي يحدد توجه الأبيات، وعلى هذا فإن تلخيصنا لهذه الأبيات بيتاً بيتاً ناهيك عن عدم فائدته في تحقيق الإيجاز المنشود من التلخيص، من شأنه أن يمزق فكرة النص. والتلخيص المناسب لهذه القطعة : **قدرنا العيش متباعدين تعساء**؛ ولئن استطاعت كلمة **تعساء** أن تحافظ على العنصر النفسي في الأبيات؛ فإن كلمة **قدرنا** تستوعب معاني كلمات وتعبيرات شتى في القطعة من قبيل : بقضاء -ما بأيدينا- أقدارنا -لاتقل شئناً. . .
وهكذا فإن الأفضل تلخيص الأبيات وحدة واحدة حتى لاتمزق الفكرة ونشتت وقعها لدى القارئ.

والأفضل أن يكون الملخَّص بصيغة الفعل الماضي دائماً، ولكن أحياناً تكون الاستجابة إلى هذا المطلب أمراً صعباً :

اختلاف النهار والليل ينســـي اذكرا لي الصبا وأيام أنســـي

إن ملخص البيت (لاشرحه) يمكن أن يكون : **الشاعر لا يريد نسيان صباه ووطنه** أما قولنا : **الشاعر لم يرد ...إلخ** فقد يعطي انطباعاً مختلفاً، ذلك أن الفعل المضارع يعطي معنى الاستمرارية و التواصل بين الشاعر ووطنه وصباه، أما الماضي فقد يعطي معنى الانقطاع، وهكذا فإن استعمال المضارع في هذا المقام أفضل من اللجوء إلى الفعل الماضي.

ولعل الحكمة في تحبيذ صيغة **الماضي** تكمن في ضرورة المحافظة على نسق

أسلوبي واحد في التلخيص، أي عدم الانتقال من صيغة الماضي إلى المضارع. فصيغة الأمر ذلك أن تنوع أبنية الصيغ في النص الفني أمر له مايبرره، ولكن هذا التنوع قد يتحول في الملخص إلى لون من فجاجة الأسلوب وفوضى الكتابة.

كما يُنصح بأن **يلتزم في ملخص القطعة بضمير الغيبة وعدم تشتيت** الملخص في أكثر من صيغة من صيغ الضمائر، يقول الشاعر مخاطباً نفسه :

أقول لها وقد جشأت وجاشت رويدك تحمدي أو تستحريحي

فالضمير في أقول مستتر تقديره **أنت**، أي ضمير المخاطبة، أما في جشأت وجاشت فهو **هي** أي المستتر الغائب، ثم يعود الشاعر في الشطر الثاني إلى ضمير المخاطبة، لمرتين متتابعتين؛ ومن الممكن أن يكون ملخص البيت على النحو الآتي : طلب الشاعر إلى نفسه التماسك، «أليست هذه الصيغة أكثر رصانة وواقعية من قولنا : **أيتها النفس تماسكي**.

تلخيص النص القصصي :

من المهم بداية التفريق بين الخطاب القصصي وأسلوبه، ولغة الخطاب المباشر وأسلوبه، سواء كان خطاباً وظيفياً أو تعبيراً فنياً.

إن التعبير التقريري في القص هو أقرب إلى التعبير الوظيفي، ونعني به ذلك التعبير الذي يتضمن حكماً ذهنياً عاماً أو وصفاً مباشراً ذا دلالة شمولية لموقف ما، أو شخصية ما، أوأي شيء آخر في المعالجة القصصية. أما التعبير التصويري فهو **تصوير** ذلك الموقف أو الشخصية أو ذلك الشيء من خلال الصورة أو الفعل، فإذا قلنا مثلاً إن فلاناً نهم، فهذا تعبير تقريري، أما إذا قلنا : أكل فلان ستة أرغفة وكيلوغرامين من اللحم في وجبة العشاء. فهذا تعبير يعطي الحكم من خلال المثال (أو الصورة) وليس من خلال التقرير. ولاشك في أن التعبير التصويري أنجح فنياً من التعبير التقريري، ولكننا -وهذا هو المهم- مضطرون في التلخيص إلى التخلص من عناصر الفعل الإنساني التحليلي التي يقوم عليها التعبير التصويري وإحلال تعبير تقريري مكانها. لنتأمل الموقف القصصي الآتي : «**دخل إلى الحجرة، وكان يلهث، وجلس على الكرسي القريب من الباب، ثم خلع نظارته، ومسح العرق عن جبينه**». هذا النص

القصير الذي يقوم على تحليل الفعل الإنساني يحتوي على عناصر نفسية وصور تعبيرية كان من الممكن التعبير عنها بقولنا : **دخل الغرفة مرهقاً**، وهو قول تقريري كما ترى، والقول التقريري هو الطريق الوحيد لتلخيص النص القصصي، ولاشك في أن القول التقريري أقل قيمة وأهمية من التعبير التصويري، فلماذا إذن نحول ما هو جميل ومعبر إلى ما هو معبر فحسب؟ مرة أخرى نحيل إلى ما ذكرناه سابقاً حول أسباب التلخيص في مستهل هذا المبحث.

لعل ما تقدم حول طبيعة الخطاب القصصي يوضح لنا الشرط الأساسي في تلخيص القصة أو الرواية أو المسرحية وهو الاستغناء عن الوصف والتصوير وتحليل الفعل الإنساني، على أن هناك شروطاً أخرى يمكن إجمالها بما يلي :

أ- **العناية بتقديم ماحقه التقديم وتأخير ماحقه التأخير في القصة حسب التسلسل الزمني الطولي**؛ بمعنى أن العمل القصصي ينطوي في العادة على زمنين : الزمن القصصي أو الفني، والزمن الطولي أو الخارجي. والقاص هنا قد يبدأ من آخر الحديث ثم يعود إلى الوراء في تتبعه للحدث، وهناك على أية حال أساليب فنية كثيرة للسرد؛ فقد يقدم القاص أو الراوي الحديث عن موقف وقع قديماً في حين يؤخر سرده لحادثة أو موقف وقع حديثاً، وهناك أسلوب **الفلاش باك** أو ما يسمى **بالارتداد الزماني** حيث يلجأ المؤلف إلى ايجاد ذريعة فنية ما تنتسب لزمن السرد وينطلق منها للغوص في ماضي الحدث أو الشخصية. وكمثال على ذلك نسوق الذريعة الفنية التي اتخذها محمود تيمور سبيلاً للارتداد إلى ماضي بطلته في قصته **وأسدل الستار** (وهي القصة التي أشرنا إليها) حيث يصور تيمور الشخصية وهي على فراش الموت، إذ تتراءى للشخصية حياتها من لحظة أن بدأت تدرك الأمور في طفولتها إلى اللحظة التي تحضرها فيها الوفاة وكأنها شريط متتابع؛ فالزمن الفني أو الداخلي لهذه القصة القصيرة قد يُجاوز ساعة أو بعض ساعة وهي لحظات الاحتضار، أما الزمن الطولي أو ما يسميه النقاد بالزمن التاريخي أو الخارجي فهو يمتد من بداية حياة الشخصية حتى وفاتها. ومن هنا فإن تلخيص هذه القصة يأخذ في اعتباره الزمن الثاني؛ فيبدأ

من الطفولة لينتهي الى لحظة الوفاة، في حين يسير الزمن الفني بشكل دائري، إذ يبدأ من لحظة الاحتضار ويرتد إلى الماضي مروراً بمراحل حياة الشخصية حتى الطفولة ثم يعود إلى لحظة الاحتضار.

إن هذه الطريقة في التلخيص تجعل الأحداث في القصة أوضح وأبسط وأكثر تحقيقاً للهدف الذي نلخص من أجله؛ فما دمنا لانبحث في التلخيص عن الجانب الفني بل عن الجانب الفكري في العمل القصصي، ومادام **التنوع الزمني** في العمل القصصي يخدم أصلاً الجانب الفني، فالأفضل والأوضح إذن أن يعرض الملخص بالزمن الطولي.

ب- والأفضل أيضاً **أن يتم تحويل صيغة المتكلم أو المخاطب إلى الغائب**؛ إذ إن من المعروف أن صيغة السرد القصصي تكون في الضمائر الثلاثة، والقاص يختار أسلوب السرد الذي يراه ملائماً ضمن اعتبارات فنية في المقام الأول، وقد يكون من غير المستساغ أن يكون الملخَّص بصيغة المتكلم أو المخاطب؛ لأن لمثل هاتين الصيغتين وظائف يدركها المؤلف والناقد وتهمهما، ولايمكن لملخص عن رواية يقع في صفحتين مثلاً أن يقوى على حشد العناصر الفنية لعمل يحتل مئات الصفحات.

ولنتأمل هذا النص من رواية **دعاء الكروان** لطه حسين:

"وكنت أحسن الثلاث حظاً وأيمنهن طالعاً: فقد قدر لي أن أخدم في بيت مأمور المركز. وكانت خدمتي غريبة أول الأمر ثقيلة على نفسي. ولكني لم ألبث أن أحببتها ووجدت فيها لذة ومتاعاً. كلفت أن أصحب صبية من بنات المأمور كانت تقاربني في السن، ولعلها كانت أكبر مني قليلاً

كنت أرافقها في اللعب على ألا ألعب معها. وأرافقها إلى الكُتَّاب على ألا أتعلم معها. وأرافقها حين يأتي المعلم ليلقي عليها الدرس قبل الغروب على ألا أتلقى الدرس معها".

لنفترض أنه طلب منا أن نلخص النص السابق في حدود عُشر حجمه، فقد يكون الملخص: «**من حسن حظي أنني خدمت في بيت المأمور مرافقة لا صديقة**

لابنته» وهنا نرى ذاتية لا ضرورة لها أو نفعاً للنص، ومن الممكن أن يكون هذا الملخص الصغير على لسان الراوي الغائب، وحينئذ يكون الملخص: **من حسن حظها أنها خدمت في بيت المأمور مرافقة لاصديقة لابنته**» على أن الذي نسعى لتأكيده هنا، أن ضمير الغائب يمنح الملخِّص حرية في عرض الأحداث بطريقة لإتاح لأسلوب ضمير المتكلم أو المخاطب؛ من الضروري أن يكون واضحاً أن **لغة الملخص هي لغة من يقوم بالتلخيص وليست لغة احدى الشخصيات**؛ حتى لو كانت هذه الشخصية هي التي تروي الأحداث؛ فالشخصية أو الأنا تروي الأحداث من وجهة نظرها، في حين يحقق ضمير الغائب حيادية يحتاج إليها الملخص أو الباحث.

جـ- ومن الأفضل كذلك أن تكون الصيغة الفعلية المستخدمة في الملخص هي صيغة الماضي، ومرة أخرى نحيل إلى ما أوردناه حول هذه الناحية لدى حديثنا عن تلخيص الشعر من ضرورة المحافظة على نسق أسلوبي واحد ينتظم النص. لنقرأ النص التالي، وهو أيضاً من رواية **دعاء الكروان**:

"**ثم هي تسألني: أين كنت ...؟ ومن أين أقبلت ...؟ وماذا صنعت في هذا الوقت الطويل ...؟ وأنا لا أجيب. وأنى لي أن أجيب بغير هذه الدموع التي تنهمر. وفي هذه الزفرات التي تنفجر. وهذا الشهيق الذي يتردد في حلقي متصلاً بعضه ببعض يزداد شدة وعنفاً حتى يكاد ينتهي بي إلى أزمة من هذه الأزمات التي تفسد أعصاب النساء حين يلح عليهن البكاء**".

من الواضح أن النص يتضمن أفعالاً كثيرة معظمها في صيغة المضارع، وحين نقترح ملخصاً على النحو الآتي: «**حين سألت: أين كانت؟ كانت إجابتها بالدموع**» فإن صيغة الماضي في هذا الملخص أكثر إحكاماً من صيغة المضارع: «حين تسأل: أين تكونين؟ أجيب بالدموع» ذلك أن صيغة المضارع هذه تعطي إحساساً بالاستمرارية والدوام على الإطلاق، وهذا ليس دقيقاً لأن المسألة تقتصر على موقف واحد.

د- وما ينطبق على السرد أو الوصف من حيث ضمير الغيبة وصيغة الماضي في تلخيص القصة ينطبق على **الحوار**، وكما يقول المرحوم فائز الغول فبدلاً من جعل أشخاص القصة أو الرواية أو المسرحية يتكلمون ويمثلون هم أنفسهم، تخيل أنك أنت تتحدث عنهم إلى صديق لك لم يقرأ العمل الأصلي فتصف له بإيجاز وأمانة ماذا قيل وماذا عمل. ومن الضروري أن نلاحظ بعض الأفكار المهمة التي تأتي على لسان الشخصيات، ولاتصاغ في قالب الإخبار أو الوصف؛ وربما كان في إشارة الممثل مايكون ضرورياً للتلخيص، كأن تكون الإشارة «**وجحظ بعينيه وهو يقول** ...» إن كان التلخيص يتعلق بمسرحية تشاهدها، أوتقرأ عملاً كان الكاتب قد سجل الحركة أو الإشارة. لنتأمل النص الآتي وهو من رواية **لقيطة** لمحمد عبدالحليم عبدالله: «**قال الطبيب ليقطع حبل الصمت الذي طال - كيف الحال في المستشفى يا ليلى؟ (ولابد أنه سأل كل زائر أتاه هذا السؤال).**

- «**كل شيء سيرضيك يا سيدي الطبيب.**

فسألت الزوجة في برود :

- **أهذه هي فتاة الملجأ ؟**

فأجابت ليلى في خشوع :

- **نعم أنا ... هي**».

من الملاحظ هنا أن إشارات من قبيل: «**ليقطع حبل الصمت**»، **ولابد أنه سأل كل زائر أتاه هذا السؤال**» وكذلك قول الراوي «**فسألت الزوجة في برود**» وقوله «**فأجابت ليلى في خشوع**» - عبارات مهمة لايمكن استيعاب النص والإحاطة بتوجهه دونها، ومن ثم فنحن ملزمون أن نورد مايحيط بمعنى الإشارة الأولى: «**ولابد ...إلخ**» بكلمة من قبيل: **كعادته** وكذلك الأمر بالنسبة إلى الإشارات الأخرى، على أن الأمر يؤخذ بهذه الطريقة فيما لو كان التلخيص يقع على النص السابق منفرداً وبمعزل عن سائر النص القصصي، ولكن قد تتم مجاوزة هذا النص، ويتم تضمينه في ملخص عام يشمله ويشمل غيره، فقد يكون هذا النص مجرد

موقف واحد في سلسلة من المواقف التي يريد الراوي من خلالها أن يرسم صورة للشخصيات؛ المجاملة عند الطبيب، والوداعة عند الممرضة، والغيرة عند زوجة الطبيب. ومن ثم فإن مثل هذه العبارات الثلاث الجامعة، **مجاملة ووداعة وغيرة**، من شأنها أن تحتل عشرات الصفحات التي يجسدها السرد (أي العبارات الثلاث) بالصورة لا بالتقرير الذي يستعمله الملخِّص.

تلخيص النص ذي المضمون العلمي :

لعل من المفيد أن نشير أولاً إلى أن تعبير **النص العلمي** قد ينصرف إلى مفهومين : المفهوم الأول هو النص ذو المضمون العلمي، والمفهوم الثاني : النص ذو الأسلوب العلمي، وهناك فرق بين المفهومين. إن النص ذا المضمون العلمي يعني كما هو واضح في عنوانه الكتابة في موضوع ذي منحى علمي؛ مثل العلوم الأساسية والطب والهندسة والفلك . . . إلخ. أما النص ذو الأسلوب العلمي فقد يكون نصاً في العلوم وقد يكون نصاً في النقد أو القانون أو الاقتصاد أو التاريخ . . . إلخ، بحيث يكون الأسلوب علمياً يتفرغ للتعبير عن الظاهرة العلمية أو الإنسانية بأسلوب موضوعي غير ذاتي، فلا تظهر المواقف الشخصية أو المشاعر الذاتية للكاتب. أي إن الكاتب في الكتابة العلمية لايصدر عن منطلق ذاتي بحيث يتسم أسلوبه بطابعه الشخصي، بل يصدر عن فكر موضوعي لامجال فيه للمواقف الشعورية أو الزينة اللفظية؛ قد يعطي الكاتب في النص العلمي حكمه أو رأيه في مسألة ما، ولكنه الحكم أو الرأي الذي يكون عقلياً مجرداً.

ومن الجدير بالذكر أن بعض النصوص ذات المضمون العلمي قد يكتب بأسلوب أدبي، فيصبح الموضوع هنا أقرب إلى النص الأدبي منه إلى النص العلمي، وقد يكون هذا النص عملاً قصصياً كما هو الشأن في ما يسمى **بقصص الخيال العلمي** أو قد يكون مقالة مبسطة كما هو الأمر بالنسبة إلى بعض النماذج التي كتبها المرحوم الدكتور أحمد زكي ونشرها في مجلة **العربي**.

إن أهم صفات الأسلوب العلمي كما ذكرنا خلو النص من التهويل والتزويق،

بل إن النص هنا يقوم على ذكر الحقيقة، وعللها، وشواهدها، وقوانينها. وعلى هذا الأساس فإن عملية التلخيص ينبغي ألا تطال الحقائق والعلل والقوانين، ولكنها تنصب في المقام الأول على الشروح والأمثلة والتجارب. ومن الضروري توخي الحرص الشديد عند معالجة القوانين والقواعد والمصطلحات. فلكل علم قوانينه الخاصة به، وهي قوانين احتاجت البشرية إلى أجيال وربما إلى قرون لتصل إليها في صورتها التعبيرية الحالية، وهذه القوانين مصوغة بعبارات محددة لاتقبل أي تأويل أو تحريف قد تنجم عنه نتائج لاعلاقة لها بالقانون أو القاعدة الأصلية، وأخطر مايكون ذلك في **المبادئ** التي تحكم علماً ما، أو حتى فناً من الفنون، ومن ثم فإن اتباع مبدأ : **لغة الملخِّص بلغة الملخَّص** غير وارد في التعامل مع المبادىء العامة التي تحكم علماً من العلوم أو فناً من الفنون؛ لأن لكل كلمة في هذه المبادىء دلالتها المحددة وإطارها القانوني ضمن العلم الذي تنتمي إليه، كما أن القواعد والمبادىء ملخصة أصلاً إلى أقصى درجة بطبيعة الحال، وهي مكثفة إلى الدرجة التي لايجوز فيها الإخلال بتركيبها، وكأمثلة على هذا نذكر بالقواعد التي تضبط اللغة العربية، وبالأحكام التي تضبط النقد الأدبي والفني، وبالمبادىء التي تحكم علوم الحقوق والاقتصاد والفيزياء والطب . . . إلخ.

وكما هو الأمر في المبادئ والقواعد والقوانين هناك المصطلحات، فليس هناك أية جهة تستطيع الخوض في تغيير المصطلحات أو وضعها إلا الجهات المخولة بذلك أي مجامع اللغة، ومن ثم فإن احترام وحدات المفاهيم لهذه المصطلحات شرط ضروري لأمانة التلخيص، إن تغيير لفظ الاصطلاح قد ينطوي على أحد أمرين أو على كليهما معاً : إما أنه تغيير لأجل التغيير وهذا ما لانحتاج إليه في أي خطوة علمية، وإما أن نتوخى تغيير ألفاظ المصطلح شرحاً له، ومرة أخرى نكرر أن غاية التلخيص ليست الشرح بل استخلاص الفكرة المجردة للنص.

ولتوضيح الأسس السابقة نورد المثال الآتي الذي نشرته إحدى المجلات العلمية :

طاقة المد والجزر

الدعـــوى تعطي حركة المد والجزر في المحيطات كمية كبيرة جداً من طاقة الحركة التي يمكن تحويلها إلى طاقة كهربائية بواسطة توربينات مائية. وتعد طاقة المد والجزر إحدى مصادر الطاقة القادمة من خارج نطاق الكرة الأرضية إذ إنها تعود بشكل أساسي إلى قوة جذب القمر للأرض، حيث تؤثر هذه القوة القمرية على المحيطات وتتسبب في السريانات المدية باتجاه الشاطىء التي يتراوح ارتفاعها من أجزاء من المتر حتى ثمانية أو تسعة أمتار. إن استغلال هذا المصدر ليس من الأمور السهلة للأسباب الآتية :

سبب الظاهرة

صعوبات

١- يتطلب بناء محطة كهربائية (أوكهرمائية) وصول مياه المد إلى ارتفاع عشرة أمتار وهذا لا يتوافر إلا في عدد محدود من خلجان العالم.

٢- التذبذب الكبير بين ارتفاع مستوى المياه وانخفاضه.

٣- اتجاه حركة المد والجزر المتعاكستين، مما يؤدي إلى صعوبة في تصميم التوربينات.

٤- المشكلات التي يواجهها بناء المحطات المدية بسبب الصعوبات الجغرافية والطبيعية.

٥- انخفاض معدل التشغيل السنوي لهذه المحطات.

مزايـا وعلى الرغم من أن استغلال طاقة المد والجزر على نطاق واسع لا يقدم حلاً لمشكلة احتياجات العالم من الطاقة، فإن هذا المصدر يُعد من المصادر المهمة والمرغوبة لكون طاقة المد والجزر طاقة متجددة (غير قابلة للفناء) وغير ملوِّثة للبيئة.

مـثال ومن أهم المحطات المدية في العالم تلك التي بناها الفرنسيون عند مصب نهر رانس، وتعمل هذه المحطة أربعاً وعشرين ساعة في اليوم، وتولد ما مقداره ٢٤٠ ميغاواط من الكهرباء، أي ما يعادل ٤٪ من الطاقة

الكهربائية في فرنسا".

* * *

من الواضح أن النص السابق يحتمل التلخيص إلى نسبة لا تقل عن ربع حجمه؛ فهو يحتشد بالتعبيرات القابلة لأن تضغط بعبارات جامعة من خلال العنونه.

إن الفقرة الأولى مثلاً تنطوي على فكرتين (أو عنوانين) قصيرين : **الدعوى العلمية** ثم **سبب الظاهرة** أو قانونها.

أما النقاط من ١-٥ فيمكن إجمالها بتعبير جامع صغير هو : **صعوبات**، ويلي هذا : **مزايا**، وتُختتم المقالة **بمثال** توضيحي من أرض الواقع.

والعنوانات السابقة، بذا، تستحضر الحقيقة الجوهرية في كل فقرة، كما أن من شأن التسلسل المنطقي لهذه الأفكار أن يحفظ للقطعة هدفها وتماسكها.

المبحث الثالث
مهـــارات التجســـير اللغــوي

تمهيد:

كثيراً ما نتحدث عن لغة الصحافة المعاصرة في تراثنا المعاصر، وكثيراً ما نتحدث عن التوسع الذي أصاب لغتنا من خلال الصحافة في العقود الأخيرة. ولسنا الآن في صدد إدارة حديث حول هذه القضية الكبرى التي تعني التعرض لتطور أساليب الكتابة العربية، فهذه ليست مهمتنا في هذا الموضع، وهي على أية حال، مهمة تصدى لها عدد من الدارسين بقدر من المنهجية واليقظة والتبصر.

ولكن قد يكون ضرورياً الإشارة إلى أننا اليوم نستعمل أسلوب تعبير لغوياً لم يعد يحاكي الأساليب التي سادت في صحافتنا العربية حتى الحرب العالمية الثانية. إذ من المعروف أن أسلوب الكتابة في صحافتنا حتى ذلك الحين ظل يغلب عليه الطابع الذاتي لا الموضوعي، بمعنى أنها كانت صحافة رأي لا صحافة خبر. ومع بداية الحرب الثانية، ومن خلال الحوادث الضخمة التي عاشها العالم في السنوات من تلك الحرب، وإضافة إلى التطور التكنولوجي والنظري في حقل الإعلام، بدأت الصحافة العربية تتجه نحو مرحلتها الراهنة، أي صحافة الخبر. وما يهمنا من ذلك هو التأثير الهائل الذي انطوى عليه هذا التحول في لغة الصحافة المعاصرة. وقد انعكس هذا التأثير -على الأقل- في جانبين متلازمين مضمونيين من هذه القضية :

١ - أسلوب التعبير والتركيب.

٢ - دخول مفردات وتعبيرات جديدة الى لغتنا المعاصرة.

ولا شك في أن هذين الجانبين في تلازمهما والتأثير المتبادل بينهما، وجهان لقطعة عملة واحدة، فالواحد منهما في تأثيره يستتبع الآخر. ويتجلى هذا **في أدوات الربط أو الجسور اللغوية** المستعملة في كتابتنا الصحفية المعاصرة transitions فمن ناحية يعود جزء كبير من الفضل في السهولة والانسياب الذي تتسم به كتابتنا المعاصرة إلى هذه الجسور، ومن ناحية أخرى، لامناص من الاعتراف بأن جزءاً مهما منها من

ثمار الترجمة والنقل عن اللغات الأوربية المعاصرة ولاسيما الإنجليزية. وليس في هذا عيب ينال من قيمة لغتنا، وإنما هو دليل على مرونة هذه اللغة وطاقتها وقدرتها على استيعاب التعبيرات الجديدة اللازمة لمسايرة روح العصر. ومما يشهد على عبقرية لغتنا أن امتصاص هذه العبارات والتراكيب جاء بصورة لم تتعارض مع أصول اللغة العربية أو فروعها، فظلت قواعد العربية بمنأى عن أن تمس، بل إن هذا الفيضان قد أتاح للدراسات اللغوية العربية ميادين جديدة للدراسة والضبط.

ولكن ذلك يدعونا بدوره إلى وقفة جديدة مع أساليب تناول اللغة، وقفة تأخذ في الحسبان هذا الطوفان من التعبيرات الجديدة. إن ما ندعو إليه ليس دراسة -أو تدريس- النحو على أسس تقليدية في أقسام الاعلام أو كلياته في الوطن العربي، إذ ليس من مهمات مؤسسات كهذه أن تدرس قواعد اللغة العربية. إن كليات الاعلام أو أقسامه يمكن أن تفرض على طلابها مستوى معيناً من الأداء اللغوي، ولكن - من وجهة نظرنا- تظل تهيئة هذا المستوى عملية أكبر من قدرات هذه الكليات والأقسام.

وهناك جوانب في اللغة، غير تلك التي تدخل في عداد المباحث النحوية، جوانب لها طبيعة أسلوبية (أو بلاغية) تدخل في صميم العملية الكتابية ولا يستطيع مدرس الكتابة والتحرير تجاهلها أو إناطة تدريسها الى أستاذ النحو الذي يدرس المادة النحوية فحسب، من هذه الجوانب **أدوات الربط أو الجسور اللغوية**. صحيح أن لهذه الأدوات جانباً لغوياً تزخر به كتب النحو ولاسيما تلك التي تتفرغ لدراسة معاني الحروف كما تزخر بها بعض كتب البلاغة وتحديداً الكتب التي تتناول علم المعاني. لكنها (أي تلك الجوانب) تظل ذات طبيعة أسلوبية لا تجدي دراستها إلا على أساس أسلوبي خاص بها، يأخذ في الاعتبار استعمالاتها في كتاباتنا اليومية، ومنابعها؛ لكون معظمها ترجمات تكاد تكون حرفية لمفردات أو تعبيرات إنجليزية، ومن هنا سيتفرغ هذا المبحث لمناقشة هذه الأدوات من جوانب عديدة تشمل طبيعتها وأهميتها وأنواعها ودلالاتها واستعمالاتها وغير ذلك من الجوانب الأخرى المتعلقة بها.

***

يمكن القول إن الرابط اللفظي مؤشر أو **علامة على الاستمرارية** . إنه يوحي ويومئ إلى حركة التقدم داخل النص الصحفي ، فكأنه هنا يحث القارئ على الاستمرار في القراءة . إن معظم الروابط يتعلق بما سبق ذكره من كلمات أو جمل ، ومن هنا يتولد هذا الرابط الذي يحفظ للقارئ يقظته وانتباهه ، فيتجه عقله قدماً مع النص دون عناء كبير . ومن هنا لامناص للكاتب من اللجوء إلى هذه الروابط حتى يربط بين أجزاء قصته . إن طبيعة السرد تستحضر -تلقائياً- مثل هذه الروابط التي نجدها في المثال الآتي :

واشنطن، رويتر -

قال مسؤول كبير في وزارة الدفاع الامريكية أن على حكام نيكاراغوا أن يتخذوا خطوات سريعة لإحلال الديمقراطية في بلادهم قبل أن تنظر واشنطن في خفض الوجود العسكري الامريكي في امريكيا الوسطى.

وكان المسؤول يعلق في مقابلة مع رويتر على مشروع سلام أقرت بلدان امريكية وسطى في نهاية الأسبوع . ويدعو مشروع مجموعة كونترادورا هذا إلى انسحاب جميع المستشارين الاجانب من المنطقة.

وقال المسؤول الذي طلب عدم ذكر أسمه إن الإدارة الأمريكية لن تزيد الوجود العسكري الأمريكي في المنطقة ولكنه أضاف يقول إن على نيكاراغوا ان تتوقف فقط عن دعم الثورة اليسارية في المنطقة بل عليها كذلك إجراء تغييرات في حكومتها قبل ان تسحب الولايات المتحدة مستشاريها من السلفادور وهندوراس.

ويوجد للولايات المتحدة حالياً (٥٥) مستشاراً عسكرياً في السلفادور و(١٢٥) مستشاراً آخر في هندوراس المجاورة

واضح من المثال السابق كيف تم نسج الحقائق معاً في سياق مترابط وذلك من خلال أدوات الربط ؛ فالكاتب يلجأ إلى تكرار بعض الأسماء والأعلام مثل : رويتر ، نيكاراغوا ، المنطقة

مسؤول . . . إلخ ، كما يلجأ إلى الضمائر وعوائدها سواء الضمائر الظاهرة في مثل قوله : يتخذوا بلادهم ، أو المستتره كفاعلي الفعلين : يعلق وطلب .

وواضح أيضاً أن من هذه الروابط ما يتكون من أدوات مفردة قد تكون حرفاً أو إسماً أو فعلاً . ومنها ما يتكون من شبه جملة غالباً ما تتألف من جار ومجرور أو ظرف ، وقد تكون فقرة توضيحية كما هو الحال في الفقرة الأخيرة .

ولئن جاءت الروابط في المثال السابق بصوة تلقائية ، ليس للكاتب فضل كبير في اختيارها وترتيبها ، فإن هناك ضرباً آخر من هذه الجسور اللغوية يعتمد على براعة الكاتب وحسن اختياره لها ، تجعل القارئ يقفز -دون ان يشعر- عما في النص الصحفي من فجوات . هذه الفجوات التي تبرز -أكثر ما تبرز- بين المقدمة (أو التصدير) والمتن ، أو بين المتن وما يسمى بالخاتمة الشكلية formal conclusion وهذه الفجوات تظهر أيضاً حين يتغير رأس الموضوع ، أو يتغير السرد من الطريقة التلخيصية إلى الطريقة الميقاتية The Chronological Approach . وربما ظهرت الفجوة من خلال تحول في وجهة النظر ، أو انتقال من زمان إلى آخر ، أو من مكان إلى مكان آخر ، وبمعنى شامل حين يتغير المشهد الحسي أو المعنوي في النص الصحفي . هنا كما يقول **هاو** ، تظهر الحاجة إلى تجسير هذه الفجوات ، وإلا وجد القارئ نفسه عاجزاً عن متابعة الحدث الجاري ، وربما فقد اهتمامه بالنص ولم ينه قراءته . في حين أن مهمة الكاتب هي المحافظة على اهتمام القارئ ، وخير أداة لتحقيق ذلك : **الجسور وأدوات الربط** .

ولعل الاستعمال الأبسط لأدوات الربط يتحقق حين تروى تفصيلات الحدث بطريقة يُتبع فيها التسلسل الذي حدثت فيه الوقائع أصلاً ، أي الوقائع ذات الصبغة الصحفية التي جعلت من الحدث خبراً . في هذه الحالة يتوالد زخم يمنح استمرارية للسرد من شأنها أن تربط بين القارئ والنص ، ويسهم عادة -في توليد هذا الزخم- تكرار الكلمات والضمائر ، والأدوات الانتقالية من مفردات وأشباه جمل وجمل وفقرات . والمثال الآتي يوضح دور هذه الأدوات في توليد الزخم والاستمرارية :

تلقى أمس سعيد عبد الرحمن مدير نيابة أمن الدولة بالجيزة نحو (١٥٠) بلاغاً ضد محمد لطفي صاحب عمارات الهرم، وبلغت جملة المبالغ التي تقاضاها من المستأجرين فيها (٦٠٠) الف جنيه.

وفي الوقت نفسه قررت محكمة أمن الدولة بالجيزة برئاسة محمد توفيق وحضور أسامه العشماوي وكيل النيابة وأمانة سر عطية المهدي، تأجيل نظر القضايا التي أتهم فيها المالك بتقاضي مبالغ خارج نطاق عقود الإيجار إلى جلسة (٢٣) ينليير الحالي مع إستمرار حبس المتهم للاطلاع والاستعداد وتقديم مذكرات .

ومن جهة أخرى أحال وجيه شقوير وكيل اول النيابة المتهم بجلسة غد الأربعاء لاتهامه في (٤) قضايا أخرى.

واضح أن الفقرتين الثانية والثالثة تُستهلان بعبارتين انتقاليتين تتصلان مباشرة بما استهلت به الفقرة الأولى، ومن ثم استطاع الكاتب أن يجمع بين هذه الوقائع المتعددة والمتزامنة ضمن تسلسل يحاكي فيه الأحداث كما وقعت أصلاً، كما أوجدت هذه الجسور زخماً من شأنه أن يمكن القارئ من متابعة النص دون ضجر. في مستهل الفقرة الثانية نجد أن العبارة الانتقالية : **وفي الوقت نفسه** تشير إلى الرابطة التزامنية بين حدث الفقرة الأولى وحدث الفقرة الثانية. والعبارة الانتقاليةفي مطلع الفقرة الثالثة تشير إلى تشعب في رأس الموضوع الواحد، وهذا التعبير الانتقالي يهيىء القارئ إلى ذلك التحول المرتقب. والملاحظ أيضاً أن المندوب استعمل علامة الترقيم الشرطة (-) التي أغنت عن التكرار. وهذا جائز في الكتابة المطبوعة، ولكنه يسبب غموضاً واضطراباً في كتابة المادة المسموعة. كما يلاحظ ثمة خلل في الفقرة الأولى ناجم عن عجز الواو في قوله : **وبلغت** من أداء دورالرابط على وجه مستقيم، وكان يمكن أن يتم دمج فكرتي الفقرة بصورة أفضل فيما لو استخدم الظرف

حيث بدلاً من الواو. لتصبح الجملة : **حيث بلغت جملة المبالغ**....

ومما تحققه أدوات الربط في الكتابة الصحفية أنها تبين الطريق للقارئ، وتحدد له الوجهة التي يسير فيها. إنها بذلك أشبه باللافتات المنصوبة على الطرق لتبين وجهة السير، أو هي -بعبارة أخرى- كالأعلام القديمة التي كانت تقوم بدور اللافتات الحديثة لتهدي المسافرين في الصحراء، تلك التي وصفها الشاعر بقوله : **إذا مضى علم منها بدا علم**

وربما، كان **التكرار** أداة ناجعة من الأدوات التي تربط بين الخطوة السابقة واللاحقة، وتضيء السبيل ليعبره القارئ بسهولة وانسياب :

حكاية المواطن أحمد النمر من الزرقاء مع قسم البريد
هناك تستحق أن تروى.. الحكاية ان هذا المواطن

لعل هذا المثال القصير يضع بين أيدينا أسهل طريقة لالتقاط أداة الربط الملائمة : أن نبدأ كل فقرة بالنظر إلى الفقرة السابقة، ثم نحاول أن نمد جسراً بين الفقرتين، قد يكون هذا الجسر مكوناً من كلمة واحدة تتكرر في موضعين كما هو الشأن في المثال السابق، أو من خلال ضمير في فقرة وعائد لهذا الضمير في فقرة سابقة، أو ربما بتلخيص الفقرات السابقة بفقرة انتقالية تهيئ القارئ لما هو آت.

دلالات الجسور واستعمالاتها :

نستطيع من خلال ماسبق أن نصنف الجسور والروابط حسب بنائها اللغوي الى أربع مجموعات :

١- جسور أو روابط تتألف من كلمة واحدة (اسم أو فعل أو حرف).
٢- جسور أو روابط تتألف من شبه جملة.

٣- ومن الجسور ما يتألف من جملة كاملة .

٤- وهناك الجسور والروابط التي تتألف من فقرة كاملة أي من أكثر من جملة واحدة .

إن جزءاً مهماً من الروابط يأتي في صورة ضمائر . ومن الطبيعي أن الضمير لايجوز استعماله إلا إذا كان القارئ على وعي كامل لا لبس فيه بعائد الضمير . ومن الجائز أن يستعمل الضمير الرابط في إحدى الفقرات على أن يكون عائده في فقرة سابقة ، ولكن من الضروري التأكد من أن الاسم العائد مألوف جداً للقارئ بحيث لايكون هناك شك في أن الضمير يعود إليه لا إلى سواه ، والمثال الآتي يوضح ذلك :

عمان، بترا - قال الدكتور خالد طوقان وزير التربية والتعليم، إن القيادة الجماعية هي الضمان الوحيد لاستمرارية السياسة التربوية والإدارية.

وأضاف خلال لقائه ....

واضح أن الضمير المستتر (الفاعل) في الفعل أضاف يعود إلى الوزير ؛ إذ ليس هناك أي اسم آخر في الفقرة الوحيدة السابقة من شأنه أن يتسبب بلبس ، ولكن لنتأمل المثال الآتي :

عاد إلى عمان صباح أمس قادماً من القاهرة السيد عقل بلتاجي وزير السياحة بعد أن أجرى مباحثات مع السيد ممدوح البلتاجي وزير السياحة المصري والمسؤولين هناك حول التعاون في المجالات السياحية بين البلدين. وقد وصف المباحثات بأنها كانت أخوية ومثمرة.

إن الكاتب في المثال السابق أراد حقاً أن يطبق القاعدة الذهبية في التحرير وهي : **أقصر عدد من الكلمات لأوسع مدى في المعاني** ، ولكن التوفيق لم يحالفه ؛ فعوضاً عن أن يخفف من المقدمة المرهقة ، افترض أن السياق ربما أسعف القارئ في تحديد الاسم الذي يعود عليه الضمير الفاعل لـ **وصف** ، ولكن هذا يستنزف جهد القارئ الذي -وهذا هو الأرجح- قد لايكون مستعداً لبذل مجهود أكبر من التركيز واليقظة ، ومن ثم فإن القارئ قد يحتار في معرفة عائد الضمير المستتر لـ وصف ؛ أهو بلتاجي مصر ، أم بلتاجي الأردن .

وتقوم **الحروف، ولاسيما حروف العطف**، بدور بارز في عملية الربط داخل النص الصحفي. وأبرزها ذلك الرابط السحري **الواو**. هذا الحرف الذي يصلح في كثير من المناسبات لأن يكون استهلالاً طيباً لفقرات النص بدءاً من الفقرة الثانية.

على أن معظم الروابط يأتي في أشكال مفردات صريحة لاضمائر أو شبه جمل. والكثير من هذه الروابط مشترك بين اللغتين العربية والإنجليزية، وبعضها مقصور على العربية، وبعضها الآخر من ثمرات الترجمة الصحفية إلى العربية في العصر الحديث، وقد لا يكون ثمة جدوى كبيرة في محاولة تعقب أصول هذه الأدوات، بل حسبنا في هذا المقام أن نرصد لبعضها الشائع والمستقر في صيغ مألوفة مما بات استعماله الآن من ضرورات الكتابة الصحفية.

دلالات الجسور:

تأتي الروابط المؤلفة من المفردات وأشباه الجمل في الاستعمال الصحفي ضمن معان كثيرة نشير فيما يلي الى أبرزها :

الزيادة والجمع :

أيضاً :

وقال الرئيس أيضاً . . . .

بطريقة أخرى :

يمكن القول -بطريقة أخرى- إن الانتخابات ستسفر عن صورة جديدة للحياة السياسية في . . . .

بالإضافة إلى :

وبالإضافة إلى المدعوين الأصليين فقد حضر الحفل . . .

فوق ذلك :

وفوق ذلك فإن السياسة التي تتبعها الإدارة الأمريكية من شأنها أن . . .

وهناك أيضاً عدد من الروابط التي تفيد هذا المعنى وتستعمل مقترنة بأسماء الإشارة مثل : ذلك، أو هذا، أو هذين . . . إلخ وبعض هذه الأدوات هي :

ليس هذا أو ذاك

أفضـــل من ذلك
معظـــم ذلك
ما هو أكثر من ذلك (أو ذاك) ....إلخ.

التغاير والتنازل :

علـى أية حـال : وعلى أية حـال فـإن نتيجـة الانتخـابات هذه لاتعنى نهـاية المطاف بالنسبة إلى حزب الاستقلال .

على الرغم من ذلك : . . . لم يبد وزير الخارجية أية علامة على التراجع ، **وعلى الرغم من ذلك** ، فـإن الهـمس حـول قـيـامـه بالزيارة مـازال يتردد .

ولكـــن : رفض كـوفي عنان زيارة صـربيـا ، **ولكنه** وافق على الاجتمـاع مع وزير خـارجـيـتـهـا في لندن حين يأتيـان إلى العاصمة البريطانية في الشهر القادم .

حتى لـو : **حتى لو** كـان المتـهم مـذنبـاً ، فـإن من حـقـه الحـصـول على محاكمة عادلة .

الاستخـــلاص :

إذن : من الواضح **إذن** أن هذه الخطوة تندرج . . .

لذلـــك : **لذلك** لم يكن مفـاجئـاً أن تقـوم فـرنسا بتحـركـاتها الحـالية في تشاد . . .

وهكـــذا : **وهكذا**، وبعد هذا التحالف الجديد ، فإن أمام الحكومة الآن فرصة جيدة للبقاء في الحكم حتى . . .

وتبعاً لذلـــك : معنى المثال السابق .

المهـــم : **المهم**، أن الوزير استقال ، أما ما يتبع ذلك من نتائج ، فهذا أمر آخر .

والخلاصة : . . . **والخلاصة** أن هذه الخطوة تنطوي على مزيد من . . .

جماع الأمر : **وجماع هذا الأمر** أن كل الشواهد تتجه نحو تأكيد تلك الإشاعات .

بصورة عامة : معنى المثال السابق .

نستنتج أن : من كل هذه المؤشرات **نستنتج** أن الحل مازال بعيداً . . .

وأخيراً : وتأتي عادة لتشير إلى البند الأخير في السرد الترتيبي أو التحديدي كأن نقول :

. . . **وأخيراً**، يأتي من هذه الأسباب ، أو قد تشير إلى معنى ظرفي ، كأن نقول **وأخيراً** وصل المسؤول

بعامة : تستعمل بمعنى : بصورة عامة

التخيير :

وهو قريب من معنى الشرط ، ولكن معنى الطلب هنا أكثر مباشرة ، وأغلب ما يكون التخيير بإحدى أدوات ثلاث :

إلا الدالة على الحصر : على إسرائيل أن تفكر جدياً في الانسحاب غير المشروط وإلا فستجد نفسها في ورطة تستنزف طاقاتها .

والأداتان الآخريان هما : **إما** و **أو**، والمثال السابق يصلح لكلتيهما .

السببية (الباعث) :

وهي في هذا السياق تختلف بطبيعة الحال عن المفهوم البلاغي للسببية في ما يسمى بالمجاز العقلي إنها - في الاستعمال الصحفي - تظل أقرب إلى المستوى المباشر للكلمة الذي يسعف في ربط حقيقة بأخرى كنتيجة لها.

وأكثر أدوات السببية شيوعاً في الاستعمال الصحفي.

لأن : كان من المتعذر عقد الاجتماع **لأن** الوزير كان مريضاً

لكـــــــون : كان من المتعذر عقد الاجتماع **لكون** الوزير مريضا.

لـــــــــماذا : وأوسع استعمالاتها للسؤال المباشر الذي يطلب التسبيب،

مثال : **وإلا**، **لماذا** قامت إسرائيل بتحركها الأخير ؟

وبذلك نستطيع أن : . . . . **وبذلك نستطيع** أن تحقق أهدافنا. . . . .

ندرك من خلال ذلك : . . . أن التحرك الأمريكي يستهدف . . .

والنتيجـــــــة أن : . . . مؤتمر الوفاق الوطني قد أخفق . . .

لهذا السبـــــب : **لهذا السبب**؛ أخفق مؤتمر الوفاق الوطني. .

مـــــــــادام : **وما دامت** إسرائيل تتلقى مثل هذا الدعم، فلماذا إذن تفكر في التراجع ؟

إذن : إنها الحرب إذن، قال ذلك الرئيس . . .

التنويـــــه :

تهدف أدوات التنويه إلى. زيادة إقناع القارئ بدعوى يريد الكاتب من قارئه أن يتبناها وأن يستوعب أبعادها. ومن هذه الأدوات التي لاتحتاج إلى أمثلة توضيح :

أولاً - ثانياً - ثالثاً ... إلخ - التالي- أخيراً - نهائياً. في البداية.- من قبيل التكرار- من المؤكد - هذه هي (أو هو) - في المقام الأول -على سبيل المثال - والآن دعنا ننتقل إلى. لتوضيح ذلك - مثال آخر- بالتحديد. كالآتي (أو التالي)- أكثر من ذلك- بكلمة أخرى. - بيد أن. - غير أن - على أن ....إلخ.

التوضيح :

هنا : وتشير غالباً إلى الظرف المعنوي : **وهنا** نستطيع القول إن . . .

مرة أخرى : مرة أخرى ، إن هذه الخطوات يمكن أن تؤدي . . .

في هذه الحالة (في حالة كهذه) : في حالة كهذه ستجد الولايات المتحدة نفسها في ورطة . . .

في مناسبات كهذه : **وفي مناسبات كهذه** عمدت إلى . . .

تحت هذه الظروف : تحت هذه **الظروف** ، وجدت السياسة الفرنسية في إفريقيا نفسها أمام طريق مسدود . . .

في الطريق نفسه : لكن ، وعلى الرغم من توقعات المراقبين ؛ فإن المباحثات **سلكت طريق الإخفاق نفسها** . . .

الغاية :

في سبيل : **وفي سبيل تحرير** الأرض ، يجب أن تحشد كل الجهود . . .

بذلك : **بذلك** يكون المؤتمر قد تحققت أهدافه .

بهذا : الاستعمال السابق .

الإسهاب :

وربما كان معنى الاسهاب هنا قريباً من المعنى البلاغي للإطناب الذي يعرف بأنه : **زيادة اللفظ على المعنى لفائدة يقدرها المتكلم** . لكننا لانستطيع مجاراة المفهوم البلاغي للإطناب الذي يستلزم أموراً متعددة تقوم على أسس المنطق لا اللغة . لذا ، وحيث إننا نتحدث عن مستوى آخر من الأداء اللغوي (المستوى الصحفي) فلعله من الصواب تحاشي التعبير البلاغي ودلالته المنطقية وشروطه النظرية ، ونقنع بالمستوى القريب للإسهاب ، وأشهر أدواته :

ثانية : وكرر الوزير قوله **ثانية** : إننا . . .

أعيد وأكـــــــرر : . . . .

لتوضيح ذلـــك : **ولتوضيح** تلك المسألة نضرب المثال الآتي :

مرة أخـــــــرى : **مرة أخرى** تؤكد أوربا توجهها نحو الوحدة . . . . .

كما أشار إلـــى : إننا أمام واقع جديد ، **كما أشار إلى ذلك** . . .

هكذا يكـــــون : **وهكذا تكون** الاستقالة قد رفضت للمرة الثالثة . . .

بوضـــــــوح : هكذا تمضي إسرائيل **وبوضوح** الشمس في سياستها التوسعية

الموافقة أو القبول :

نعم - طبعاً - طبيعي من المؤكد - بالتأكيد - في الحقيقة - لنفترض جدلاً، لاشك، لامناص من الاعتراف .

الجدل والمحاجة :

كـــــــــلا	**بصعوبـــــــــة**	**أبــــــــــــداً**
مـــــــــع أن	**يبقـــــــى أن**	**ومـــــــع ذلك**
من ناحيـــة أخرى	**على النقيض مـــن**	**حتـــى لــــــو**
الحقيقـــــــة أن	**بعد كل هـــــذا**	**بصـــــورة أخـــرى**
ليس هذا فقـــــط	**بالمقارنة مـــــع**	**والأهـــم من ذلـك**
إلـــى جانب ذلـك	**ما عـــــدا ذلك**	**في المقـــام الأول**
لســـــوء الحـظ	**لحسن الحـــظ**	**وبطبيعـــة الحال**
علـــى أية حال	....	....

الاضطراد :

ويفيد معنى الاستمرار وتسارع الحدث والوصف ، وأكثر أدواته شيوعاً :

بهذه المناسبـــة : **وبهذه المناسبة** ، فقد ورد في البند الثالث من المادة الرابعة . . . .

بأي صـــــورة : وهو البند الذي لايقبل تأويلاً **بأي صورة** من الصور . . . . .

ويستمــــــر : **ويستمر** المندوب في تحديد مخالفات الاحتلال لشريعة الأمم المتحدة ؛ فيقول :

وهناك الكثير من التعبيرات، ومعظمها جمل وأشباه جمل، تفيد معنى الاضطراد، وذلك حسب السياق ومتطلباته مثل **جملة الحال وجملة الصفة، والظرف** وما إلى ذلك.

* * *

لعله من المفيد، بعد سرد عدد من التعبيرات الانتقالية السابقة أن نخلص إلى عدد من النتائج :

١- إن التعبيرات المذكورة آنفاً لا تمثل إلا نسبة محدودة من هذا الضرب من الجسور اللغوية، ومن الممكن لأي كاتب أن يضيف اليها من تعبيراته الخاصة به مما هو غير مستعمل بعد في هذا الميدان، بشرط أن تكون إضافته منسجمة مع قواعد اللغة العربية وأنساق التعبير فيها.

٢- إن هذه التعبيرات تختلف في استعمالاتها أحياناً، فربما استعمل تعبير ما بمعنى الإسهاب، ليستعمل ثانية بمعنى الغاية أو السببية، وهكذا دواليك. وكل ذلك يحدده أسلوب الكاتب وإفادته من طاقات لغته.

٣- إن بعض التعبيرات يأتي في صورة كلمة مفردة في استعمال ما، ويأتي مقترناً بأداة ربط أخرى في استعمال ثان. وأوضح مثال على ذلك الأداة بيد أن.

مواضع استعمال أدوات الربط :

من الضروري أن نعيد التأكيد، أن الغاية الأساسية من أدوات الربط والجسور اللفظية هو سد الثغرات بين ثنايا وقائع السرد، وهذه الثغرات تبرز حين يريد الكاتب الانتقال أو التحول من جانب إلى آخر، وفيما يلي أبرز مواضع هذه التحولات :

١- التحول في رأس الموضوع.
٢- التحول إلى الخاص بعد العام.
٣- التحول إلى العام بعد الخاص.
٤- التحول من شخص إلى آخر لبيان وجهة نظر أخرى، أو تعزيز وجهة النظر

نفسها .

٥- التحول في حركة الزمان .

٦- التحول من مكان إلى آخر .

١- التحول في رأس الموضوع :

ربما كان الاستعمال الأفضل لأدوات الربط والجسور في هذا الموضع في الأخبار ذات المضمون المركب (round-up story) والجسر هنا ضروري للتخلص من الكظاظة وتحقيق أكبر قدر من الليونة في انسياب المادة الكتابية من رأس موضوع لآخر .

ويحتاج كاتب القصة الإخبارية إلى عدد من الجسور لينتقل بها من واقعه لأخرى . هذا بالإضافة إلى استعانته بأدوات الربط لدي استهلاله كل فقرة ، مثل واو العطف المقترنة بالفعل الماضي الناقص كان ، حيث يؤديان معاً إلى استرجاع حدث من الماضي ، والقول مثلاً في مستهل إحدى الفقرات : **وفي الوقت نفسه** يستحضر حدثين في وقت واحد . كما قد يلجأ الكاتب إلى استعمال الجار والمجرور المقترن بضمير الإضافة في القول **وبسؤاله عن** .

وهكذا فإن استعمال الكاتب لأدوات الربط والجسور يسعف في تفرع رأس الموضوع الأساسي ، نحو ردود فعل ما تجاه حدث ما ، إلى عدد من الوقائع الفرعية المتصلة به مما يحقق للقصة جواً من الوحدة والتآلف وقدراً معقولاً من الانسياب والتكامل .

٢- التحول من الخاص إلى العام :

وهو أسلوب مألوف في الأنساق الكتابية ويتم من خلال التدرج مع القارئ في ذكر الحدث مما يحقق انسياباً من شأنه أن يدفع القارئ إلى متابعة القراءة . إن كلمة **الحكاية** في القصة التي صاغتها مندوبة مجلة **المصور المصرية** لخصت الفقرة الأولى وربطتها تلقائياً بالفقرة الثانية . وقد انتقلت ببراعة من نقطة الانطلاق في المشهد الأول من القصة إلى الموقف التطويري ، وكلها -كما سيتضح- يبقى في نطاق الخاص قبل العام :

فوجئت بابنتي الكبرى ... تدخل علي باكية وفي حالة ذهول.

الحكاية أنها ذهبت لتجديد رخصة سيارتها الخاصة، وهناك كانت المفاجأة المحزنة.

لقد وجدت أنه مطلوب منها بخلاف رسوم التأمين والترخيص و "خلافه" مبلغ ثلاثمائة جنيه قيمة مخالفات ارتكبتها خلال عام ١٩٩٨.

وبعد أن تسرد الكاتبة محاولات ابنتها المخفقة للخروج من المأزق، تخلص إلى النتيجة بجسر يدل على الاستخلاص، استطاعت من خلاله أن تربط بين محاولات الابنة والنتيجة التي آلت اليها هذه المحاولات. هذا الجسر هو قولها **المهم** :

المهم .... اضطرت إيمان لدفع قيمة المخالفات التي لاتعرف عنها شيئاً مكرهة غير مقتنعة.

وتمهيداً للانتقال إلى ما هو أعم تبدأ الكاتبة في توسيع أفق الفكرة، فتسرد حكاية مشابهة حصلت لصديقة لها، ثم لا تلبث أن تلتقط هذا الخيط الجديد فتوسع الدائرة من خلاله، وتستعمل لذلك جسراً يمهد لمشهد جديد هو -في مجمله- فقرة انتقالية :

وفي جلسة نسائية كانت تشاركنا فيها إحدى الكاتبات الكبيرات، ورد ذكر مخالفات المرور فإذا بها تقول لنا إننا محظوظات جداً، ولا تحب أن تشكو؛ لأن كشف مخالفات المرور على سيارتها وصل إلى مبلغ ألف ومئتي جنيه ... وأكدت هذه الفنانة أنها قليلة الخروج من المنزل وأن معظم "مشاويرها" يتم مساء بعد أن ينفرج الزحام.

وبعد هذا التطوير للتفرع الثاني تنطلق الكاتبة إلى الدائرة الأوسع، الدائرة التي تكاد تشمل كل مواطن يملك سيارة، هذا التطوير الجديد يأتي في صورة نداء إلى المسؤول المختص، وتحقق الكاتبة هذه النقلة من خلال جسر استهلالي :

من هنا، أود أن أوجه نداء إلى السيد وزير الداخلية... أرجو فيه باسم مئات

بل آلاف من أصحاب السيارات الخاصة أن تكون هناك وسيلة مقنعة يقينية للتحقق من قيام صاحب السيارة بالمخالفة...

وأخيراً تدمج الكاتبة بين كل سبق بظاهرة ما – مع ما تنطوي عليه الظاهرة من عمومية – وذلك من خلال جسر استهلالي أيضاً :

ولا أقول سراً إن بعض الناس يرددون أن جندي المرور يضطر إلى "تحرير" عدد معين من المخالفات يومياً وإلا يوقع عليه الجزاء ... أما صحة هذا الكلام أو عدمها فهذا أمر أود أن أعرفه من وزارة الداخلية نفسها، وإذا كان صحيحاً فإن الأمر يعد كارثة حقاً.

٣- التحول من العام إلى الخاص :

من الطبيعي أن اختيار الكاتب لأسلوب البدء بالعام قبل الخاص أو خلاف ذلك، نابع من الزاوية التي يرى فيها الكاتب الموضوع. ولكن كثيراً ما يخلق أسلوب الكتابة بالخاص قبل العام جواً قصصياً من شأنه أن يولج القارئ مباشرة إلى الحدث وكأنه شاهد عيان عليه، في حين يتسم أسلوب الكتابة بالعام قبل الخاص بمسحة من الرصانة إن لم نقل بمنحى من توجيه مباشر. وهذا أسلوب يناسب أحياناً طبيعة الخطاب الصحفي بما يفترض أن يتسم به هذا الخطاب من مباشرة وعمومية. ولعل القاسم المشترك بين الأسلوبين أن كليهما ينتهيان -غالباً- بخاتمة تتسم بطابع العموم. ولا سيما في تلك القصص الإخبارية التي تنطوي على تعليقات أغلبها نقدات أو ملاحظات تهم قطاعاً عريضاً من القراء.

يتحدث كاتب **زاوية سؤال** في **آخر ساعة** عن الكافتيريا وأخلاق السياحة

فيبدأ قصته بفقرة يتوخى من خلالها التمهيد لهدفه الحقيقي وهو سرد واقعة محددة تشير إلى ظاهرة عامة يتخوف الكاتب أن تؤدي إلى الإضرار بسمعة الوطن على الصعيد السياحي. لقد مهد الكاتب بفقرة «عامة» استحضر عند نهايتها جملة انتقالية ثم بدأ -بعد ذلك- بسرد الواقعة «الخاصة» وبعد ذلك يلجأ إلى فقرة قصيرة انتقالية

تهييء القارئ لخاتمة تكون بمثابة قفلة ذات وقع خاص تعالج معنى عاماً. وقد أسعفت أدوات الربط والجسور الكاتب في سد الثغرات التي كانت ستظهر بحدة في مثل هذا النوع من المعالجة الذي لا يخلو - على الرغم مما يبدو عليه ظاهرياً من بساطة وتسطيح- من تعقيد لما ينطوي من ذاتية وموضوعية ورؤية ومعنى عام معاً :

متابعة السرد :

> **لأن "الجرسون" حضر بعد ذلك ومعه سمك من نوع آخر تماماً ليس مشوياً ولكنه مقلي ... وصُدم الحاضرون لسبب واحد ... إنه لايمكن أن يُقدم للزبون - حتى لو كان سائحاً أجنبياً - طعام على مزاج المحل. وبالفعل رفض الضيوف الطعام، ودفعوا حساب "السلطات" فقط ...**

المعنى العام :

> **وبالطبع كانت الصورة غير كريمة وغير مهذبة ... ويتكرر مثلها وغيرها كثيراً بما يسيء إلى سمعتنا السياحية ...**

٤- كذلك تخدم الجسور وأدوات الربط عملية **التحول أثناء عرض الواقعة من شخص إلى آخر**، أو من متحدث لآخر لبيان وجهتي نظر ربما كانتا متباينتين، أو -ربما- لتعزيز وجهة النظر نفسها موضوع الدعوى التي تقوم عليها القصة الإخبارية. وكثيراً ما تقوم العناوين الفرعية بهذه المهمة.

ولكن أشهر الأدوات التي تحقق ذلك هي أدوات العطف المقترنة بفعل أو بظرف. ففي نص قديم نسبياً، ولكنه دال، نرى أن كاتب الـ فرانس برس (أو المحرر - المترجم) حين أدار تحليلاً حول الظروف والملابسات التي أحاطت بإطلاق سراح الطيار الأمريكي **روبرت غودمان** في سوريا، كان يتنقل بين أكثر من موقف وأكثر من شخص أو جهة، بل حتى بين أكثر من مكان وأكثر من زمان. ونكتفي -فيما يلي- بإيراد اقتباس من هذا النص الذي قامت فيه أدوات الربط والجسور بدور حاسم في نجاح سيرورة قلم الكاتب من شخص -أو موقف- إلى آخر :

وبينما | كان الداعي جاكسون يتفاخر على شاشات التلفزيون مع الطيار «المطلق» صراحة | كان | الرئيس يستقبل في البيت الأبيض دونالد رامسفيلد مبعوثه الى الشرق الأوسط ليبحث معه احتمالات تحقق بعض التقدم في التسوية المزدوجة للنزاع اللبناني والمشكلة الإسرائيلية العربية.

وفي الوقت نفسه | كان توماس أونيل رئيس مجلس النواب ورئيس المعارضة الديمقراطية يجتمع «ببعض» كبار قادة حزبه في الكونغرس ليجدد استراتيجيتهم لإرغام الرئيس ريغان على سحب مشاة البحرية من لبنان بأسرع مما يعتزم.

وفي جو الشك الذي يحيط. . .

٥- التحول في حركة الزمان :

سبقت الإشارة إلى بعض أدوات الربط التي تشير إلى التحول الزماني ، ومن الواضح أن الصحافة قد حققت لنفسها كثيراً من التعبيرات التي تختص بالنقلات الزمانية ، من قبيل تباين أبنية الأفعال وأزمانها الثلاثة ، هذا بالإضافة إلى ظرف الزمان واسم الزمان . ولعل أقوى هذه الأدوات -في أزمان الفعل الثلاثة- وأكثرها شيوعاً ، هو الفعل الماضي **كان**. ففي تحليل إخباري للبعد الاقتصادي في التغيير الرئاسي الأخير في أندونيسيا الأخير يعمد الكاتب إلى استعمال أدوات الربط الزمانية ليرصد التحول ويحقق التماسك والدمج بين تشعبات الموضوع :

قبل ساعات قليلة من التغيير الأندونيسي الذي أطاح بالرئيس سوهارتو، كان تقديم ميزانيته التقشفية .....

إن الكاتب كما نرى ، استحضر من خلال ظرف الزمان الذي افتتح به موضوعه ، مشهداً يعكس السبب الأساسي للاستقالة (أو الإطاحة) (السبب الاقتصادي) ، فكانت شبه الجملة هذه ، ذات الدلالة الزمانية ، جسراً مناسباً نقل به الكاتب قارئه رأساً الى لب الموضوع . ولايلبث الكاتب أن يطرح بعد ذلك سؤالاً ينطوي على ربط زماني من خلال تعبير **في العام ذاته** :

فهل أدت الأوضاع الاقتصادية الى سقوطه في العام ذاته الذي اجتاز فيه الانتخابات بنجاح ؟!

وبعد ذلك يربط الكاتب حقائق موضوعه بعضها إلى بعض من خلال هذه الأدوات :

وفي الوقت ذاته، استمر ضغط الواردات من الخارج، الذي وصفه الرئيس سوهارتو في كلمته التي ألقاها أمام الجمعية الوطنية، قبل ساعات من الإطاحة به، بأنه أدى إلى وضع الدولة في وضع حرج لا يمكّنها من الاستمرار فيه إلى ما لا نهاية.

وفي فقرة لاحقة يستخدم الكاتب جسراً تزامنياً -إن صح التعبير- يجمع من خلاله بين وجهين مهمين من أوجه الأزمة الاقتصادية التي قادت الرئيس في نهاية الأمر إلى الاستقالة :

وجاءت الطبيعة بالإضافة | لتكون أكثر قسوة على المواطن في اندونيسيا، | إلى الظروف الدولية المتعلقة | بأسعار البترول . . . |

ولعله اتضح من المثال السابق أن أدوات الربط ذات المدلول الزماني هي الوسيلة الوحيدة التي لايستقيم نص دونها لجمع وقائع مختلفة من أزمان مختلفة في موضوع واحد، إن استحضار مشهد تقديم **الميزانية التقشفية** كان جسراً مناسباً، وفي الوقت نفسه، الزاوية المناسبة للولوج إلى الموضوع.

٦- التحول بين المشاهد المكانية :

تقوم أدوات الربط والجسور هنا بالمهمة نفسها التي تقوم بها أدوات التحول الزماني السابقة. إن التعامل مع اسمي الزمان والمكان في العربية يكاد يتم من خلال أسس واحدة. وما من شك في أن هذه الصيغ باتت مهمة للكتابة الصحفية في أيامنا هذه، لاسيما في هذا العالم الذي ضاقت مسافته كثيراً بفضل التقدم في تكنولوجيا الاتصال والمواصلات، وبفضل التعاون وتبادل المنافع الذي يجمع بين دول المعمورة، بحيث بات الحدث الواحد في مكان ناء يجد صداه بعد دقائق على بعد آلاف الأميال. ومن هنا تنبع ضرورة ملحة للعناية بهذا النوع من أدوات الربط التي

تعين القارئ في تنقلاته -من خلال الصحيفة- بين مكان وآخر من وجه المعمورة.

والمألوف في الصحافة أن تبرز الإشارة المكانية للحدث كأول كلمة من كلمات النص الصحفي. لننظر كيف وضع تصدير إحدى القصص الإخبارية **من بيروت**، ومن خلال الإشارة المكانية القارئ رأساً في خضم الأحداث اللبنانية :

بيروت، خاص - تحولت مدينة صيدا من عاصمة إدارية للجنوب اللبناني إلى عاصمة للمقاومة الوطنية، فشارعها ...

والمرتكز في معظم أدوات الربط الدالة على المكان هو شبه الجملة المكوّن من حرف الجر **في** مضافاً إليه اسم العلم المكان. إن المندوب حين يريد أن يرصد ردود الفعل على حدث مهم ما، بحرف العطف **الواو** مصحوباً بالجار الدال على الظرف **في** والمجرور اسم العاصمة أو **المكان** الذي جاء منه رد الفعل، يستهل فقراته بأشباه الجمل هذه، مما يضفي على الموضوع نسقاً مريحاً للكاتب والقارئ معاً :

ففي القاهرة : صرح السيد صفوت الشريف وزير الإعلام...

وفي دمشق : قال الناطق باسم رئاسة الجمهورية السيد جبران كورية ...

وفي عمان : ذكر الدكتور طالب الرفاعي وزير الإعلام ...

صحيح أن كاتب مثل هذه القصة قد يلجأ الى تكرار رتيب في إيراده لأدوات التحول المكاني، لكنها رتابة متناغمة يزيد من قيمتها الموقع الراسخ الذي تجيء فيه في مطالع الفقرات، بالإضافة إلى بعض عناصر الإبراز مثل **تلوين** الحروف مما يجعل منها محطات يستطيع القارئ أن يتوقف عند أي واحدة منها، وأن ينتقي بعد ذلك بيسر أية محطة ليتابع منها عملية القراءة. وعلى الرغم من أننا لسنا الآن في معرض الحديث عن الكتابة الإذاعية (بنوعيها الإذاعي والتلفزيوني) فمن الممكن الإشارة إلى نجاعة هذا الأسلوب في الأخبار المذاعة :

هذا عن الفضاء، ولكن ماذا عن أعماق البحار ؟

ثم ينطلق المذيع بسرد بقية قصته حول مكتشفات جديدة في أعماق المحيط.

أشكال أخرى من أدوات الربط والجسور :

الأسئلة أدوات ربط :

لعل المثال الذي اختتمنا به البند السابق يقودنا إلى صيغة أخرى من صيغ الجسور التي قد تستعمل في أي موضع من المواضع الستة السابقة، أعنى الصيغة التي تأتي في شكل سؤال مباشر أو غير مباشر .

إذ كثيراً ما تستعمل هذه الصيغ الاستفهامية أدوات انتقالية في الكتابة الصحفية، ولكن - كما يقول **هاو** - تنبغي معالجتها والتعامل معها بحذر، كما يجب أن تكون واضحة جداً بحيث لايصعب على القارئ استيعابها بيسر . ويضيف هاو -بحق- أن صيغة «وحين سؤل في ما إذا» لا ضرورة لاستعمالها في الخبر الصحفي، فهذه الصيغة من شأنها أن تضع المندوب في الخبر وتسبغ عليه تأثيره ولو من خلال طريقة العرض التي تنال -أحياناً- من موضوعيته؛ فالمندوبون مراقبون لاشركاء في الخبر، هذا بالإضافة إلى أن القارئ مهتم - أصلاً- بالجواب لا بالسؤال، فما قيمة هذه الصيغة الملتفة إذن ؟

ويعود **هاو** ليقرر أن الصيغة التقريرية reportorial للسؤال، هي صيغة ناتئة وغير متجانسة، وهو يوضح ذلك من خلال عدد من الأمثلة نسوق منها :

وحين سؤل كم صوتاً يتوقع قال : ١٥٠٩، أي الرقم المطلوب للحصول على الترشيح . . .

صورة أخرى للنص تتبع الطريقة البلاغية rhetorical المباشرة للسؤال :

كم صوتاً تتوقع ؟

أجاب : (١٥٠٩).

والترشيح يحتاج إلى ١٥٠٩.

ويضرب **هاو** مثلاً آخر على النوع الناتئ من الصيغة الاستفهامية :

وحين سؤلتْ في ما إذا فكرت أن طيرانها التدريبي سيقودها إلى سلك الفضاء أجابت الليوتانت نيوفير : «لم أعط ذلك أي تفكير من قبل، وأظن أنه علي أن أتخذ خطوة ما، في وقت ما .

ثم يورد صورة أخرى للنص السابق بالصيغة الاستفهامية المباشرة :

هل يقود التدريب الجوي إلى سلك الفضاء ؟ لم تعر الليوتانت نيوفسير ذلك أي انتباه من قبل قالت (أظن) أنه على أن أتخذ خطوة ما في وقت ما.

ولئن كان **هاو** يعترض بشدة على الصيغة التقريرية في **الأدوات الانتقالية**، ولا سيما تلك التي تأتي في صيغة المجهول؛ فماذا بوسعنا أن نقول عن وضع كتابتنا الصحفية المليئة بمثل هذه التعبيرات؟ ونظرة سريعة إلى أي صفحة في أي جريدة أو مجلة تصدر بالعربية توضح أمامنا مدى تفشي هذا الإسلوب الالتفافي في كتابتنا الصحفية . ولا أظن أننا في حاجة إلى إيراد أمثلة لتوضيح هذه الظاهرة .

الأعداد والحروف الأبجدية بوصفها أدوات ربط :

من البديهي أن عملية الاندماج أو التفاعل بالقراءة تفترض -عند القارئ- تصوراً محدداً لنمط خاص حول الموضوع المكتوب عنه . إن القارئ يتوقع أن يبقى هذا النمط مستمراً في الجملة التالية . ولاشك في أن **النظام الرقمي** ١-٢-٣ . . . إلخ **والنظام الأبجدي** أ-ب-جـ . . . أداتان مهمتان في هذا النمط . كما أن هذا النمط الترتيبي لحقائق موضوع ما يساعد في رؤية العلاقات بين الأفكار في الجمل المتعاقبة، وبذلك يكون تقدم الفكر سهلاً، مما يجعل القارئ يحاول التنبؤ بالفكرة التالية، وهذا يدل على أن النص قد استولى على انتباهه .

أما استعمال **الرموز الأبجدية** أدوات للربط والتنظيم؛ فهو أسلوب أقل شيوعاً في الكتابة الصحفية . ولعله من المفيد أن نذكر أن الرمزين العددي والأبجدي يستعملان معاً على سبيل المزاوجة؛ فالنقطة - أو البند- التي تحمل الرقم (٣) على سبيل المثال، قد يتفرع عنها عدد من النقاط الفرعية يُرمز إلى كلٍ منها بدوره برمز أبجدي، وحسب الترتيب المألوف لهذا النظام في العربية (أ-ب-جـ . . . الخ) والعكس صحيح أيضاً . لكن الملاحظ أن الأعداد تستعمل كثيراً منفردة في حالة سرد حقائق يربط بينها خط زمني أو سببي وحينئذ يكون وقعها أفضل حين ترد بالحروف لا بالأرقام، أي أولاً، ثانياً . . . إلخ . أما الرموز الأبجدية، فمن غير المألوف أن

تستعمل منفردة في الكتابة الصحفية .

ولا نظن أن الإكثار من الرموز العددية والأبجدية بمجد، بل إن من الأفضل عدم الإسراف في استعمال هذه الأدوات بصورة مباشرة، ويحبذ بعضهم منعها وقصر استعمالها على الدراسات والكتب ولاسيما المنهجية منها . وبدلاً من الاستعمال المباشر لهذه الأدوات يستحسن استعمال مجموعة أخرى من أدوات الربط، تقوم مقامها وتؤدي عملها، منها على سبيل المثال :

أولا : **بادىء ذي بدء، في مقدمة ذلك**

ثانياً : **ثم** .

ثالثاً : **ويأتي بعد هذا** .

رابعاً : **أضف إلى ما سبق** .

خامساً : **وأخيراً، وهلم جرا** .

وواضح أن الطريقة الأخرى، بما فيها من تنويع، أكثر حيوية من طريقة التنظيم الرقمي والأبجدي . ولكن تبقى للطريقة الأخيرة أهميتها كأداة مهمة من أدوات التنويه بما تنطوي عليه من تحديد دقيق وترتيب واضح، ويمكن التغلب على رتابتها من خلال التناوب بينها وبين بعض أدوات التنويه الأخرى .

أدوات الربط والجسور الصدى Echo Transitions :

يُعرف هذا النوع من الأدوات والجسور **بأنه الرابط الذي يكرر-تماماً- كلمة أو أكثر استعملت في جملة أو فقرة سابقة** . وربما قام التوكيد اللفظي أو شبه اللفظي بهذا الدور ولكن مع شرط آخر، هو استعمال لفظ التوكيد لغرض الربط وليس لمجرد تأكيد معنى من خلال ترديد لفظه، كأن نقول : «انت جدير جدير» في التوكيد اللفظي أو أنت جدير قمن في التوكيد شبه اللفظي . ولعل هذا المثال يوضح لنا بجلاء أن مبحثنا هذا عن الروابط والجسور مبحث أسلوبي لا نحوي، فالنحو ميدانه الجملة وحسب، في حين أن المسائل الأسلوبية تشمل الفقرات بل والنص بأكمله .

ومن المعروف أن الاقتصاد في الألفاظ الذي يفرضه النمط التحريري للمادة الإخبارية

يكاد يتعارض مع هذه الطريقة . غير أن الكتابة الإنشائية في الصحافة ، كالمقال مثلاً تقبل أسلوب الروابط والجسور الصدى . بل إنه مرغوب فيه لما ينطوي عليه من تكرار مفيد للإقناع ، ومن حسن تقطيع من شأنه أن يضفي على العمل الصحفي توزيعاً منتظماً لا يخلو من أداء إيقاعي .

وتصلح الروابط والجسور الصدى أكثر ما تصلح في كتابة المقال بنوعيه ، المقال العام (أو الافتتاحية) editorial ومقال الرأي الخاص opinion إذ إن التكرار والمسحة الفنية من شأنهما أن يوفرا التأثير والإقناع المطلوبين في هذا النوع من الكتابة الصحفية . وفي المثال الآتي نلاحظ كيف استطاع نبيل خوري أن يوظف هذا النوع من أدوات الربط ليحقق الترابط والانسياب والتواصل بين الجمل بعضها الى بعض والفقرات بعضها الى بعض كذلك :

عام ... المراجعة ؟

اشتهرنا نحن العرب في مطلع كل عام بالبراعة والقدرة الفائقة في إطلاق الأوصاف المحددة على كل عام جديد .

فهذا عام ... الحسم.

وذاك عام ... السلم.

والثالث عام ... الحرب.

والرابع عام ... المعركة.

والخامس عام.. الدبلوماسية.

والسابع عام ... التحرك.

والثامن عام ... الجمود.

والتاسع عام ... التضامن.

والعاشر عام ... التفاهم.

... ونستطيع أن نكمل حتى نصل إلى المئة عام والمئة وصف. إن لم نقل الى الألف. ولكننا لم نقرأ، ولامرة واحدة، بأن عاماً أطلق عليه وصف : عام المراجعة، وهو

الوصف الوحيد، بل الإجراء الوحيد الذي تحتاجه هذه الأمة في ليلها الطويل الذي يبدو... بلا نهاية.

يكاد الصدى يتردد بين كل جملة وسابقتها، وبين كل فقرة وسابقتها كذلك. لقد انطلق الكاتب من العنوان، من كلمة **عام** إلى الفقرة الأولى حيث ترددت هذه الكلمة فيها مرتين مما أوجد رباطاً بين العنوان والفقرة الأولى. ثم ترددت الكلمة بعد ذلك في عدد كبير من الأسطر -الفقرات- فكانت أشبه بالخيط الذي تنتظم فيه حبات العقد. ليس هذا فحسب، بل أصبح يتردد - بدءاً من الفقرة الثانية - صدى من حجم أكبر، صدى مكون من شبه جملة : **فهذا عام الـ** . . . ومع أن الكاتب غاير في استعمال التعبير ولم يردده حرفياً دائماً، فإن الوقع كان واحداً بين كل جسر وسابقه :

فهـذا عام ... الحسم.

وذاك عام ... السلم.

والثالث عام ... الحرب ... إلخ.

ولو دققنا في المقال لوجدناه كله يقوم على هذا الضرب من الترديد، والكاتب يختار بعناية فائقة الكلمات التي يريد أن يتردد صداها فيما يتبعها، بحيث تكون مفاتيح أساسية للفقرة بأكملها. وإذا تأملنا في مدلولات كلمات كثر تردد الواحدة منها مثل **عام، مراجعة، أمة، هزيمة، قحط، فقر، خوف**، فسنلاحظ أنها إشعاعات أساسية تتمحور حولها فكرة المقال بأسرها. ولعل التقارب والتعاضد بين أجراس هذه الكلمات ومدلولاتها قد زاد من التماسك والانسيابية الخفية، بعد أن تكفل الترديد (أو الصدى) بالانسيابية الظاهرة.

أدوات الربط المتلازمة The Corelative Conjuntions :

نطاق هذا النوع من أدوات الربط ضيق إلى حد ما، فهو لايتعدى الفكرة الواحدة التي ربما لم يحتج التعبير عنها إلى أكثر من جملتين في المفهوم النحوي

للجمل . وأداة الربط هنا تأتي على شكل طرفين يفصل بينهما فاصل من كلمة أو أكثر ، لنتأمل الأمثلة الآتية :

- **مع أن** الولايات المتحدة أبدت استعدادها لاستئناف المحادثات حول الحد من الأسلحة الاستراتيجية ، **فإن** روسيا .
- **وإذا** تراءى للإسرائيليين أن يتوغلوا **فسيجدون** أنفسهم **حينئذٍ** أمام كثافة بشرية لا يرتاحون اليها .
- **فحينا** يحضر الرئيس ، **وحينا** آخر يحضر نائبه .

يتضح من الأمثلة السابقة أن أدوات الربط المتلازمة تستعمل في ثنائيات أو سلاسل ، وأنها تربط العبارات بشكل وثيق ، وأحياناً بشكل يصعب أن يكون للعبارة معنى واضح مستقل إلا بأخرى يتصدرها الجزء الآخر من الرابط . ومن هذه الأدوات أيضاً : تلازم **كلا** مع **واو العطف** كأن نقول :

كلا الوزير و نائبه سيستقيل .

الفقرات الانتقالية :

تعمل الفقرة (وهي مجموعة جمل تطور فكرة واحدة) وحدة متكاملة في ثنايا العمل الكتابي بعامة ، لذلك فإنها قد تخدم جسراً بين فقرات أخرى ، وفي هذه الحالة يُفضل عدها بل التعامل معها جسراً لغوياً انتقالياً شأنها في ذلك شأن أدوات الربط والجسور المفردة أوالمكونة من أشباه الجمل .

ومواضع استعمال هذا الضرب من الفقرات عديدة ، ولكن يمكن الإشارة إلى أربعة مواضع رئيسية منها :

١ - تأتي الفقرة الانتقالية لتلخص بإيجاز نقطة رئيسية عرضت قبل ذلك .

٢- وربما أتت هذه الفقرة لتشير إلى خط جديد من التطور حول ما هو متناول .

٣- وقد تنبه الفقرة الانتقالية إلى أن ما يعالج ليس إلا جانباً واحداً من الموضوع ، وأن ثمة وجهة نظر أخرى ينبغي أن تؤخذ بالاعتبار .

٤ - وكثيراً ما تأتي الفقرة الانتقالية لتحمل بعض التفسيرات أو الملاحظات من

الكاتب حول الموضوع الذي يتناوله .

حين سأل أحد المندوبين **محمد حسنين هيكل** عن رؤيته للواقع العربي فيما لو بقي الرئيس **جمال عبدالناصر** على قيد الحياة ، وكان المسؤول الذي يواجه هذا الواقع ، راح **هيكل** يورد عدداً من الحقائق المتصلة **بعبد الناصر** وعهده تمهيداً للإجابة عن السؤال . وحين شعر أنه قد بلغ نقطة بات البون واضحاً بينها وبين الإجابة المباشرة عن السؤال ، شعر -على ما نفترض- بالفجوة ، وبطول التمهيد ، وربما الخيط الذي يربطه مع السؤال ، هنا عمد المتحدث إلى سد الفجوة من خلال فترة انتقالية لخص فيها سؤال المندوب وضمنها أيضاً تلخيصاً موجزاً لتمهيده الطويل ، ومن ثم هيأ القارىء لجوابه المباشر قال :

وإذا خرجنا من هذه المقومات إلى سؤالك : ماذا يفعل عبدالناصر لو أنه واجه هذا الواقع العربي الذي نشهده الآن. وكيف يتعامل هذا الواقع ناصرياً ؟. . . . . .

وحين سرد المرحوم أحمد بهاء الدين في إحدى يومياته محاولات مصر للحاق بركب العصر للإفادة من المنجزات التكنولوجية والعلمية التي يحققها العالم الصناعي ، فإنه يتخذ من ذلك تمهيداً لإطلاق دعوته إلى ضرورة «وجود كومبيوتر في كل مدرسة ثانوية» . لكنه لم يفصح عن دعوته إلا بعد تمهيد ، وحين مهد بما فيه الكفاية ، وذلك من خلال حديث عام عن محاولات سابقة لمصر في هذا الميدان كان مصيرها الإخفاق ، أمسك بهذا الخيط الجديد نحو التطوير المطلوب الذي يعبر عن جوهر مقاله . هنا كان ثمة حاجة إلى فقرة انتقالية تصل بين التمهيد وبين الدعوة :

ولكن ثورة المعلومات أمرٌ لانملك التخلف عنه.

ويتبع الكاتب هذه الفقرة الانتقالية القصيرة بجسر لغوي يستهل به مطلع الفقرة التالية :

ومن هنا يجيء الهدف الحقيقي من الدعوة . .

وهكذا كان الاعتماد على الفقرة الانتقالية القصيرة وعلى الجسر المكون من

شبه الجملة أداتين مؤثرتين استطاع بهما الكاتب أن يلج المسرب الجديد من الموضوع المتناول، وهو -كما ذكرنا- لب مقاله.

أما الموضع الثالث في استعمالات الفقرات الانتقالية فإنه يأتي للإشارة إلى تحول ربما بلغ مدى التناقض في الاتجاه المتناول، وأغلب ما يتم هذا التحول حين الانتقال إلى وجهة نظر أخرى، أو إلى وجه آخر لقضية ما. وهذا استعمال مهم للفقرات الانتقالية لاسيما أن العرض الموضوعي للأنباء يفترض بداهة إتاحة الفرصة لكل وجهات النظر -إن أمكن- حول الموضوع مدار النقاش، أو عرض الأوجه الأخرى له.

يتحدث الكاتب **أحمد بهجت** عن إحدى دورات **معرض الكتاب** في القاهرة، فيرى أن الأصل في ذلك تجمع ثقافي للقاء المثقفين والاطلاع على أحدث ما تنشره المطابع في العالم العربي والعالم الأجنبي، وهو يرى أن صفوة المثقفين في العلوم والآداب والفنون هم -كما ينبغي عليهم أن يكونوا- **القاطرة التي تجر قطار الحياة**. وبذلك يكون أحمد بهجت قد عرض الجانب الأول من موضوعه، هذا الجانب هو رؤيته للفلسفة الكامنة وراء هذا النوع من المعارض. لكن الكاتب يرمي كذلك إلى عرض جانب آخر في الموضوع، أو لنقل الجانب المعيش كما يتجسد في المعرض؛ لذا فهو يحتاج إلى فقرة انتقالية، فكانت هذه الفقرة المكونة أقل من سطرين :

أما في العالم الثالث فإنك تستطيع أن تكتشف أن القطار موجود. ولكن القاطرة ليست أمامه لتجره. إنما هي خلفه.

وكما أسلفنا آنفاً، فإن الفقرة الانتقالية قد تحمل بعض الملاحظات أو التفسيرات من الكاتب بهدف إضاءة الأحداث أمام القارىء، وربطها بسياقها الواسع لمجاوزة الغموض الناتج عن جهل مفترض لدى القارىء بخلفية بعض الأحداث التي لها جذور تاريخية أو علمية أو غير ذلك. إن زعيم الحزب التقدمي الاشتراكي في لبنان **وليد جنبلاط** دأب منذ زمن على المناداة باجتثاث الفساد وكان يشفع تصريحاته بالدعوة إلى ثورة بيضاء. إن هذا التعبير (ثورة بيضاء) حفز الصحافة منذ ذلك الحين

-لدى إيرادها كل خبر عن دعوة جنبلاط هذه - إلى استعمال فقرات انتقالية تشرح فيها معنى هذا التعبير ودلالته التاريخية التي تعود إلى سنة ١٩٥٢ حين أجبرت بعض القوى اللبنانية في ذلك الحين رئيس الجمهورية **بشارة الخوري** على تقديم استقالته، حيث أطلقت الصحافة على سلسلة الاحتجاجات في لبنان في ذلك الحين **الثورة البيضاء**.

وفي تقرير لـ «الأهرام» عن جراحة نادرة استهدفت علاج تمزقات أربطة ركبة فلاح مصري بواسطة زراعة «حدائق ألياف الكربون» أفرد الكاتب في منتصف التقرير -تقريباً- فقرتين انتقاليتين خصص الأولى للحديث عن تاريخ هذا النوع من الجراحة، وخصص الأخرى لتقديم خلفية علمية عن «ألياف الكربون» وقد اتخذ الكاتب من هاتين الفقرتين جسراً عبر به من نهاية الوصف الميقاتي The Chrohological Approach إلى الحديث عن الجو الذي أجريت فية العملية وعن بعض الوقائع التي صاحبت إجراءها.

الجسور في طريقة "الوول ستريت جورنال":

تعتمد طريقة «الوول ستريت جورنال The Wall Street Journal البناء المعراجي climax أي التسلسل في الوصول إلى الذروة لتي تستند بدورها إلى صيغة الهرم المقلوب Inverted Pyramid.

وتتطلب هذه الطريقة دراية وطول باع لدى المندوب أو الكاتب الصحفي، قد لا يتوافران بالضرورة لدى المبتدئين ممن ينصحون -عادة- باللجوء إلى صيغة الهرم المقلوب بشكلها المعروف.

ولا تعنى طريقة **الوول ستريت جورنال** هنا أن على الكاتب أن يبتدىء من النقطة التي بدأ عندها الحدث؛ إذ غالباً ما تكون ثمة حاجة إلى فقرة انتقالية أو أكثر لإرساء مشهد من القصة مال إليه الكاتب فاجتذبه لدرجة أن اتخذ منه زاوية للانطلاق منها لعرض قصته.

هذا التمهيد -كما ذكرنا- يُرسي مشهداً انتقالياً من شأنه أن يقود الكاتب نحو

نقطة ملائمة لبداية السرد. وكثيراً ما يصلح هذا الأسلوب لعرض الأحداث الرياضية أو الأحداث المتسمة بالحركة والمفاجآت؛ كمآسي الطرق والحرائق وما إلى ذلك. وقد تنبهت الصحافة المصرية لمزايا هذا الأسلوب وأخذت في كثير من الأحيان تورد صفحة الحوادث والرياضة بسرد قصصي قريب جداً من هذا الأسلوب.

وتستعمل طريقة **الوول ستريت جورنال** حين يتعامل الكاتب مع حدث معقد أو درامي، بحيث تكتب الواقعة بعد عدة أيام وأحياناً بعد أشهر أو سنين فيعوض الأسلوب عنصر الحالية؛ لذا يلجأ الكاتب إلى القالب القصصي كأفضل وسيلة لرواية الحدث والسيطرة على تعقيداته وتشعباته من خلال مبدأ العزل والاختيار. إن القصة الاخبارية: **جمل يصوم شهراً لغياب صاحبه** التي نشرت في جريدة **الأخبار المصرية** تمثل إلى حد كبير هذه الطريقة، التي تتألف -غالباً- من أربعة أجزاء، أو -بصورة أدق- أربع مراحل ترد - على الأرجح- ضمن الترتيب الآتي:

المرحلة الأولى: التركيز على الجانب الإنساني من الموضوع، وذلك بإرساء مشهد افتتاحي يقوم على منحى إنساني: **كان اللقاء بين الاثنين صامتاً ومؤثرا. الجمل الهزيل يقف في ركن الحظيرة ... وصاحبه العجوز يقترب في خطوات مكدودة أنهكها المرض والشيخوخة ...**

المرحلة الثانية: وهي -غالباً- ما تتكون من جسر انتقالي يقود إلى موضوع أوسع، وقد يكون هذا الجسر تطويراً للمشهد الافتتاحي: **نظر الجمل بعينيه الواسعتين في عتاب لصاحبه ... وكأنه يقول: هو أنت يا صاحبي الطيب ...**

المرحلة الثالثة: تطوير الموضوع إلى نواح أكثر تفصيلاً، وهنا، في هذا المثال، يتابع الكاتب الحوار بين العجوز وجَمَله، ويتخذ من هذا الحوار تكأة يروي من خلالها التفصيلات وأهمها موت الجمل مباشرة بعد لقائه مع صاحبه.

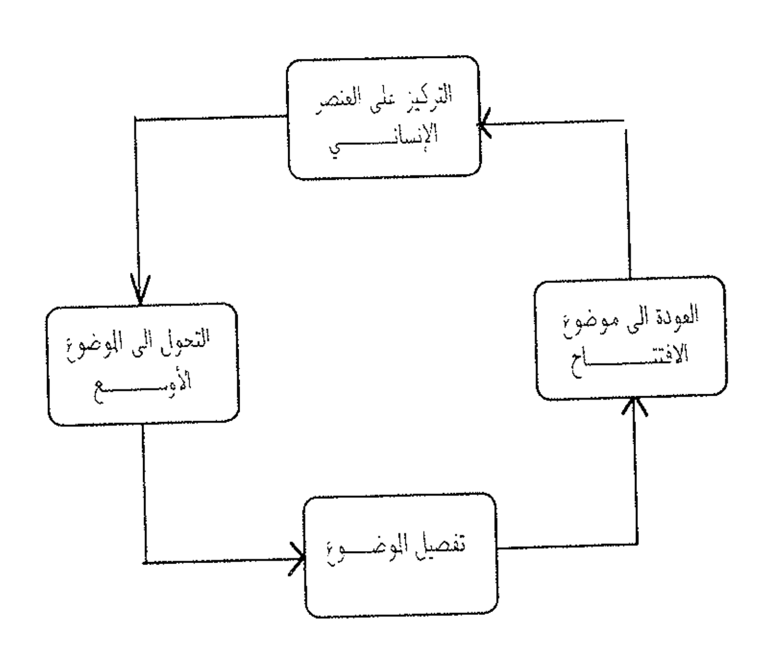
المرحلة الرابعة: وهي قفلة مناسبة يعود من خلالها الكاتب بالقارىء

إلى بداية الموضوع. . . .

يحيل العقيد وحيد عطا مأمور مركز إمبابة القصة إلى جمال خزاع الذي يصرخ بدفن جثة الحيوان.

وهكذا دفنت قصة وفاء حيوان رفض الطعام شهراً وفاء لغياب صاحبه.

ولعل الشكل الآتي يوضح المراحل المشار إليها :



خاتمة

لعلنا الآن نستطيع أن نكثف الحقائق الأساسية لهذا الموضوع بالنقاط الآتية :

أولاً : إن الجسور وأدوات الربط قد أضحت سمة مميزة من سمات لغة الصحافة العربية المعاصرة . وهي بذلك قد ضيَّقت من الفجوة التي كانت تفصل بين أساليب تعبير العربية الإعلامية وأساليب اللغات العالمية الأخرى ولاسيما الإنجليزية في هذا الحقل ، ولا غرابة في ذلك ، فإن هذه الجسور والأدوات قاسم مشترك بين العربية وغيرها من اللغات العالمية المعاصرة ، ولعل أهم النتائج الإيجابية المترتبة على ذلك أن الترجمة من وإلى العربية - على الأقل في الحقل الصحفي -قد أصبحت الآن - وبفضل أدوات الربط- مهمة أيسر كثيراً مما كانت من قبل .

ثانياً : إن استعمال الجسور وأدوات الربط لاتتعارض مع واحد من أهم مبادئ التحرير الصحفي وهو الإيجاز الذي يعني تجنب الكلمات التي لاتقول شيئاً ، وحشد أوسع مدى ممكن من المضامين في أقل عدد ممكن من الكلمات . ومع هذا فمن الضروري الإقرار أن الحاجة إلى الجسور اللفظية تكون ماسة أكثر في الإنشاء لا الخبر ، وأعني بالإنشاء هنا -بصورة خاصة- فن المقال بنوعية : المقال العام (الافتتاحي) Editorial ومقال الرأي الذاتي Opinion ، ويدخل في هذا الصور القلمية Features .

ثالثاً : لاشك في أن النحو العربي يتناول موضوع الأدوات تناولاً دقيقاً ومفصلاً ، وأن البلاغة العربية ، ولاسيما علم المعاني ، تتعرض أيضاً للكثير من هذه الجسور ، لكن هذا التعرض وذلك التناول ينحصران ضمن نطاق ضيق هو الجملة ، ونحن هنا نتحرك ضمن دراسة أسلوبية (بالمعنى الأولي للأسلوب) تشمل الفقرة بل النص كله ، ولكن ثمة ضرورة للإفادة من جهود النحويين والبلاغيين ، لما فيها من ضوابط ضرورية تجعلنا لا نميل كثيراً نحو أنساق التعبير المترجمة .

رابعاً : نحن لاندعو إلى أن تتحول نماذج أدوات الربط والجسور التي عرضنا لها إلى كليشهات جامدة ، بل ندعو إلى أن يستقل كل كاتب بتعبيراته الخاصة التي

تكون «قاموسه التأليفي» الخاص به .

خامسا : إن لغة كثير من الأمثلة التي استعنا بها لاتخلو من ضعف ، وربما شفع لنا في ذلك واقع الكتابة الصحفية السائد في صحفنا العربية من جهة ، وتوافر الدلالات في هذه النماذج بأكثر من غيرها ، من جهة أخرى .

مراجع المبحث الثالث

أولاً : المراجع العربية :

الكتب :

١- الإمام أحمد بن عبدالنور المالقي، **رصف المباني في شرح حروف المعاني**، تحقيق أحمد محمد الخراط، مطبعة زيد بن ثابت بدمشق، ١٩٧٥م.

٢- الحسن بن قاسم المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م.

٣- عبدالعليم ابراهيم، الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، القاهرة (د.ت).

٤- السيد أحمد خليل، **البلاغة العربية : أصلها وأصولها**. دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٠.

الدوريات :

٥- جريدة **الدستور** الأدرنية.

٦- جريدة **الرأي** الأردنية.

٧- جريدة **الشرق الأوسط** اللندنية.

٨- جريدة **الأهرام** المصرية.

٩- جريدة **الأخبار** المصرية.

١٠- مجلة **المصور** المصرية

١١- جريدة **صوت الشعب الأردنية.**

ثانياً : المراجع الإنجليزية :

1- Brion S. Brooks, George. Kennedy, Daryle R. Moen Don Ranly : **News Reporting and Writing**, NewYork, St. press, 1980.

2- Bush, Chilton R. **The Art of News Communication** Appleton-Century-Crofts, Inc., New Yourk. 1954.

3- Callihan, E.I., **Grammar for Journalists**. Chilton Book company, Radnar, Pennsylvania, 1969.

4- Hough, George A., **News Writing**, Houghton Mifflin-Company/Boston. 1975.

5- Ostrom, John, **Better Paragraphs**. Chandler Publishing Company, 124 Spear Streat, San-Francisco, California. 1968.

6- Nelson, roy Paul, **Article and Features**. Houghton Mifflin Company, Boston.

المبحث الرابع
مهـارات العزو والاقتبـــاس

تمهيـــــــد :

من الطبيعي أن الصحف لا تصنع الأخبار التي ترويها، بل يصنعها الآخرون. وحين تأتي الأخبار إلى وسائل الإعلام فإنها لاتأتي بنفسها أيضاً، بل يأتي بها المندوبون وغير هؤلاء من العناصر التي تسمى مصادر المادة التحريرية في أي وسيلة إعلامية.

وبصورة عامة فإن الأخبار إما أن تكون أحداثاً ووقائع، وإما أن تكون أقوالاً، وهناك دراسات علمية تشير إلى أن الأقوال تؤلف أكثر من نصف الأخبار، ومن الطبيعي أن لكل الأفعال أصحاباً، ومن ثم فإن القول أو الفعل لابد -حين النشر- من أن يُعزى إلى قائله أو فاعله، لأن مهمة وسائل الإعلام أن تنقل الأحداث وتصورها كما وقعت، لا أن تؤلفها، ومن هنا فإن هذه **النسبة** أو **العزو** مقوم رئيسي من مقومات عملية النقل -والتناقل- الإعلامي.

وبصورة عامة فإن معظم المعلومات في الأخبار معزوة إلى مصدر محدد الهوية بوضوح؛ كالشرطة، أو المحاكم، أو الحكام الإداريين وسائر المسؤولين الرسميين وغيرهم.

ومن الطبيعي أن ليس كل المعلومات في حاجة إلى إسناد، إذ يمكن حذف العزو حين لايكون ذكر المصدر مهماً، أي حين تستطيع حقائق الخبر أن تقف بذاتها، إذ تستطيع الجريدة، أي جريدة، أن تنشر الخبر الآتي دون أن تذكر مصدره الأول :

عمـان، الرأي -وافق السيـد......... وزير الزراعـة على عقـد دورة تدريبيـة للمرشـدين الزراعيين فـي حقـل الإرشاد الزراعي بعمان فـي وقت لاحق من الأسبوع القادم.

إذ يكفي هنا مجرد الإشارة إلى **الرأي** كمصدر تال للمصدر الأول (الذي قد يكون تصريحاً أونشرة صحفية . . . الخ).

وعلى أية حال، فإن العزو يهيء مصداقية لدى القارى، ويمكنه من الحكم على شرعية الخبر. لكن على القارئ -من ناحية أخرى- أن يقبل الجريدة وطاقمها مصدراً معولاً عليه للمعلومات، بالضبط كما يعامل وكالات الأنباء، لأن الوكالة هي مصدر حتى لو لم يكن هنا عزو في القصة ذاتها. يتضح مما سبق أن العزو بهذا المعنى ينصرف

إلى الأقـوال أولاً وأخـيـراً . بمعنى أن القـول (قـول المندوب) هو الذي يتـحـدث عن الفعل ، فالحدث لا يروي نفسه بنفسه بل لابد له من قائل ، ومادام الأمر كذلك يجب التـفـريق بشكل واضح ، بين أقـوال الجـريدة على لسان مـحـررين ، وغـيـرهـم ، وبين المتكلمين الآخرين ، ولعل **التنصيص** هو خير الأدوات لهذا الهدف .

إن التنصيص إذن يحمي الجريدة -في معظم الأحيان- من مظنة التحيز ، فهو يهيىء لها أمام قارئها موضوعية هي شرط رئيسي لمصداقيتها ، والتنصيص لايستقيم منطقياً دون عـزو ، وإن اختلفت أنواع الاقتباس بين المباشر وغير المباشر ، والكلي والجزئي كما سيتضح في موضعه .

عبارات العزو :

إن الصـحـيـفـة لا تستطيع عـادة نقل كل مـا تقـوله مـصـادرها ، حـتى لو أرادت الصـحـيـفة أن تعطي قـارئهـا صـورة كـاملة لأي حـديث أو خطاب أوتصـريح فـإنهـا في معظم الأحيان مضطرة إلى التلخيص . إذ إن تقديم النص كاملاً قدلايساعد القارئ بل قد يرهقه فيُصد عنه ولا يكمل قراءته ، وقد وُجدت الصحف كي تعرض الأخبار على الناس بصورة جيدة ، ولتساعدهم كذلك على انتقاء الأجزاء التي تهـمهم ، بل لتنتقي هي بدورها ماتعتقد أنه يهم الناس أكثر من غيره . ومن هنا نجد لغة الصحافة تحفل بما يمكن أن ندعوه **بعبارات العزو** أو **مترادفات إسناد الأقوال** .

وبداية ، فإن من الضروري أن نقرر أن كل كلمة من هذه المترادفات لها معناها الذي يميزها عن غيرها ، وينبغي ألا يغرينا استعمالنا اليومي لهذه المترادفات دون أي تمييز لأن نعدها مترادفات ، فهناك من علماء العربية من ينفي وجود المترادفات بمعنى الألفاظ المتساوية معنى في لغتنا ، ولانظن أن هذا من قبيل المبالغة . صحيح أننا أحياناً نلجأ إلى استعمال هذه المترادفات بهدف التغاير الذي يبعد الملل عن القارئ ، لكن هذا الاستعمال تحكمه في العادة ضوابط ثابته مؤداها أن كل كلمة في لغتنا لها معنى واحد تنفرد به عن سواها . لنتأمل المثال الآتي :

القاهرة، أ.ف.ب- ذكرت صحيفة الأهرام القاهرية أن الرئيس المصري حسني مبارك سيقوم في مطلع الشهر القادم بأولى زياراته للولايات المتحدة في عهد الرئيس الجديد جورج بوش الابن.

إن عبارة العزو التي استهل بها الخبر السابق هي **ذكرت** والمألوف في صحافتنا العربية بعامة ، أن كلمة **ذكر** تعني **قال** ، لكن ثمة فرقاً في المعنى ، وإن دق ، بين

الكلمتين . إن **ذكر** الشيء يعني العلم به وهذا بالضبط ماورد في المثال السابق ، فقد **أعلمتنا الأهرام** أن الرئيس المصري سيقوم بزيارة أمريكا ، ومع أن **القول** ينطوي على إعلام كذلك ، فإن الاستعمال الأول **ذكر** يظل الأقرب إلى المعنى المقصود ؛ فالقول **ذكر** حقيقة ما ، أدق من القول : **قال** حقيقة ما ، كما أن قولنا : **قال قولا ما ،** أدق من قولنا : **ذكر قولاً ما ،** وهكذا الأمر بالنسبة إلى سائر عبارات العزو .

ومن هنا فإن من واجب المندوب أن يتدرب على انتقاء الكلمات المناسبة التي يستطيع أن ينقل فيها معاني جمل ، بل فقرات كاملة ، أثناء عملية إعادة الصياغة ، ولاشك أنه بقدر تمكن المحرر من اللغة ، وقدرته على اختيار اللفظ المناسب يكون التلخيص دقيقاً وموضوعياً ، فمثلاً عبارة **حذر من نوايا اسرائيل تجاه الأراضي المحتلة** يمكن أن تكون ملائمة لنقل معنى هذا النص على لسان أحد المسؤولين السياسيين العرب :

إن اسرائيل تقوم بقضم متزايد للأرض ... وكانت هذه مرحلة اتبعت في السابق وما زالت حتى الآن ... إن طريقة إسرائيل لتحقيق ذلك هي طرد الفلسطينيين من الأراضي المحتلة وهذا تطور ينذر بالخطر.

إن الفعل **حذر** مناسب ، من وجهة نظرنا ، لوصف ما جاء في النص السابق ، ولاشك في أن هناك ألفاظاً أخرى مثل **نبه إلى الأخطار التي تواجه الأرض المحتلة** أو **بين الأخطار،** لكن النص السابق كما هو واضح يعطي أكثر من خيار ، والمحرر الحاذق هو الذي يقع على الاختيار الأفضل لأول وهلة . . . وعلى ذلك يمكن للمحرر أن يستعمل كلمات مثل **حذر** في موضع التحذير فقط ، و **أشار** في موطن الإشارة فقط و **هدد** في معنى التهديد فحسب ، و **نفى** في سياق النفي . ويمكن أن يستعمل كذلك عبارات مثل **نبه، وأوضح، وناشد، وأنذر، وأعرب، وأيد، وسخر، وكشف، وأضاف، وعارض، واستدرك** ، ومئات أخرى من مثل هذه الكلمات ، ولكن بشرط أن تؤدي كل واحدة منها معناها الملائم لما ورد على لسان المتحدث .

على أن **قال** تبقى السيدة ؛ إذ تضفي على المعنى أو النص تأكيداً لايترك شكاً لدى القارئ ، كما أنها تسعفنا حين لانعثر على المرادف المناسب ، إذ تكون -عادة- دقيقة في معظم الاستعمالات .

والأمر لا يخلو من مشكلات ؛ وتنجم عادة عن أمرين : إما الغموض ، أو الإفراط في الاستعمال ، إذ لا يُقدم النص للقارئ -في بعض الأحيان- في وضوح

بحيث يتمكن القارئ من معرفة من يتكلم، وأحياناً أخرى يفرط الكاتب في استعمال هذه العبارات بصورة تعترض سريان القصة. لنتأمل هذا المثال:

القاهرة - استقبل السيد عمرو موسى وزير الخارجية المصري أمس في مكتبه دنيس روس المبعوث الأمريكي لعملية السلام في الشرق الأوسط وقال إن المباحثات قد تناولت الوضع في الشرق الأوسط والعلاقات الثنائية ...

ربما كان سهلاً العثور على فاعل **قال**، وهو الضمير العائد على الاسم الأول (عمرو موسى) بوصفه صاحب الفعل الأول **الاستقبال**. لكن أحداً لايضمن أن يصل جميع القراء إلى مثل هذه النتيجة، بل ربما التبس الأمر على كثيرين في أن يعرفوا من صاحب القول بأن المباحثات.. إلخ. وفي المثال الآتي:

الكويت - أعلن وزير النفط والصناعة السعودي .... أن السعودية غير مستعدة لتنفيذ أي اتفاقية بشأن الأسعار والإنتاج لايلتزم بها الآخرون.

وقال ... ... وزير النفط السعودي في حديث لصحيفة الشرق الأوسط اللندنية إن دول الخليج لديها المقدرة على تحمل ... وأضاف وزير النفط السعودي أن ٢٠ مليون برميل هي كمية مناسبة...

في هذا المثال يتبين أنه كان بإمكان الكاتب أن يتخلص من العزو المفرط باستعمال الفعل: **وقال** دون ذكر القائل وصفته في المرة الثانية، والفعل **وأضاف** دون ذكر الفاعل في الفقرة الثالثة.

وأحياناً يبدو العزو المفرط مرغوباً من الناحية القانونية، ولاسيما في الأخبار المتصلة بالشرطة وتحقيقاتها. على أن هذا -وإن كان له ما يبرره- فإنه ليس ضرورياً دائماً، إذ نستطيع أن نستعيض بسرد الحدث بلغتنا من جديد، مع ذكر المصدر (وهو الشرطة) لمرة واحدة فحسب عوضاً عن الإشارة إليه في كل فقرة بعبارات مثل: **قالت الشرطة** و **تدل محاضر الشرطة** و **ذكر الضابط فلان** وغير ذلك.

وهناك تكنيك قد يكون مفيداً حين تتضمن القصة حواراً بين اثنين، لاسيما إذا كانا مشتركين في مناقشة، وهو استعمال **النقطتين الرأسيتين** (:) في مكان فعل العزو. فبدلاً من القول: يقول الوزير سنرد، نستطيع القول: الوزير: سنرد، وكأن النقطتين الرأسيتين هنا قد حملتا معنى **يقول**. ومن الواضح أننا نستطيع استعمال هذه الطريقة في مواضع أخرى غير المحاورات، لاسيما في العنوانات الصحفية. إذ كثيراً ما تطالعنا عنوانات مثل: **بوش: سنمضي قدماً في برنامج الفضاء. أو: مبارك:**

لانية لحل مجلس الأمة. فالنقطتان الرأسيتان اقتصدتا كلمة يقول في الاستعماليين.

مما سبق يتضح أن العزو ضرورة توثيقية لايمكن تصور الخبر دونها، وعادة ما يأتي العزو ملازماً لنص منصص بعلامتي التنصيص quotation أو لنص غير حرفي يتضمن معنى لقول منسوب إلى فاعل فعل العزو.

علامة التنصيص :

من الواضح أن عدداً كبير من صحفنا العربية كادت «تتخلص» من استعمال علامتي التنصيص، ولسنا واثقين إن كان هذا خلاصاً أم فوضى ! إذ ليس هناك سبب ظاهر لإهمال هذه الأداة المهمة في تحقيق الدقة والحياد والتوثيق للنص الإخباري. ربما كانت المسألة **أسهل** لكنها بالتأكيد ليست **أفضل**. فهناك عرف شبه متفق عليه في لغات العالم، بأن النص المُنصص هو النص الحرفي الذي كتب بكلمات صاحبه، أما النص غير المنصص فهو المكتوب بلغة المحرر، لكن مع المحافظة على المعنى وإن لم يشتمل بالضرورة على كلمات ذلك النص. وللحق، فإن بعض المجلات والصحف العربية مازال حتى هذه الأيام يحترم أصول النقل والاقتباس، ولعل هذا يتم بفضل أجهزة التحرير الكفئة في هذه الدوريات إضافة إلى دورية صدور هذه المجلات؛ إذ إن مدتها -في الأغلب- سبعة أيام، بحيث تتاح للمحررين فرصة أطول لمراجعة النصوص وكتابتها على أسس سليمة.

وربما نجم جزء كبير من ظاهرة إهمال التنصيص في الصحافة العربية عن كون هذه الصحافة مازالت - في حيز كبير من مضامينها، وبخاصة ما يتصل بالأخبار العربية والعالمية -صحافة نقلية تعتمد على ماتجود به وكالات الأنباء، أو على النقل والترجمة من وسائل إعلام مطبوعة، ولا شك في أن هناك قطعاً cutting أو دمجاً وأحياناً تصرفاً في مستوى الألفاظ للأنباء حين تتعامل معها الصحف مما يجعل الاحتفاظ بعلامات التنصيص عملية مرهقة، ولاسيما أن جزءاً من صحافتنا قد اعتاد على التعامل السهل. ولعل هذا النمط من التعامل هو المسؤول الأكبر عن هذه الظاهرة التي تنال أحياناً من شرعية الخبر، كما تنال، أحياناً أخرى، من مكانته بل مصداقيته.

مواضع التنصيص في الأخبار :

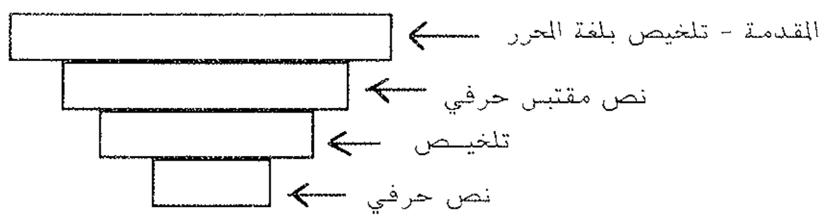
يثير هذا العنوان مسألتين : أولاهما تتعلق باستعمال التنصيص في مقدمة القصة الإخبارية ، وثانيتهما تتعلق بحجم النص المنصص والمسافة التي ينبغي أن تفصل بينه وبين النص الذي تعاد صياغته .

هل يمكن ان يستعمل التنصيص المباشر كمقدمة كاملة في قصة ما ؟

بعض المحررين يرفضون هذه المقدمات وهم يعدونها ضعيفة وتترك القارئ حائراً لوقت قد يكون غير محتمل كي يعرف من الذى يتحدث هذه الكلمات و لماذا يتحدث بها . صحيح أن المسألة ثوان ، ولكن من يضمن أن قارئ اليوم يمكن أن يضحي بثوان تقطع انسياب فكره ؟ إن مجرد رؤية نص طويل مغلق في بدايته ونهايته بعلامات التنصيص ربما يضع القارئ العجل أمام أمرين : إما أن يصد عن القصة كلها ، وتتجه عيناه نحو جارتها ، وإما أن يجاوز المقدمة كلها ليبحث في الفقرة الثانية عن القائل ، وفي هذه الحالة يكون من العبث أصلاً استعمال المقدمة - الاقتباس المباشر .

على أن بعض المراجع ، ولاسيما العربية ، تتحدث عن المقدمة -الاقتباس ، وترى فيها نوعاً مقبولاً من المقدمات إذا توافر في حديث المصدر مايمكن أن يثير انتباه القراء ، لكن هذه المراجع لاتشجع بصورة عامة كثيراً على استعمالها ؛ لأن هذا سهل وشائع . ومهما يكن من أمر فإن اختيار هذا النوع من المقدمات يحتم أن تكون الجملة المختارة قوية ومعبرة ، وضمن الكلمات نفسها التي استعملها المتكلم . على أن يؤخذ في الاعتبار أن ليس كل ما يقال يصح أن يختار ليكون مقدمة لنص صحفي ، فقد يكون هذا الكلام تافهاً لاقيمة له ، ومن ثم لايجوز أن يقفز إلى مطلع القصة أما موضع علامات التنصيص داخل النصوص الإخبارية ، فإن حولها أيضاً بعض النقاش ، وستنصرف ملاحظاتنا الآتية إلى ناحية شكلية فحسب في اختيار هذه المواضع ، في حين سنتناول تفصيلاً بعد ذلك الأسس الموضوعية التي تحكم استعمال التنصيص .

ينصح كثير من الكتاب باتباع طريقة المزاوجة بين النص الحرفي والنص الملخص ، في سرد الخبر القائم على التصريحات ، ولعل الشكل الآتي يوضح هذه المسألة :



وهكذا، حسب هذا الرأي، يكون ثمة مزاوجة في سرد هذا النوع من النصوص الإخبارية، ومن الطبيعي أن حجم الفقرات تحكمه الأسس الخاصة بها.

على أن هذه الطريقة، وإن كان فيها تغاير، فإن هذا التغاير يسير بطريقة رتيبة قدتبعث على الملل، كما أنها -في صرامتها- قدتقود إلى المساواة بين النص المهم (وهو عادة المنصص) والنص الذي قد يقل عنه أهمية (غير المنصص) ومن ثم لاضرورة للالتزام بهذه الحرفية بل يكفي، بعد أن تُرتب أجزاء القصة القائمة على التصريحات على أسس تحريرية سليمة، أن نبدأ بكتابة الخبر دون التقيد الحرفي بمبدأ المزاوجة، أي يمكن أن تتلاحق العبارات (أو الفقرات) المنصصة على أن تكون مبدوءة بعبارات العزو المناسبة التي من شأنها تحقيق هذا التنوع المطلوب من التغاير. التذكير في هذا السياق بأن وضع جمل كاملة وطويلة بين علامات التنصيص أمر سهل جداً، ولايحتاج إلى مجهود في تطبيق الأسس الصحيحة لإعادة الصياغة، لكن المسألة: أي الجمل نختار؟

أنـــــواع الاقتبـــــاس :

بصورة عامة يمكن أن نقسم الاقتباس إلى أربعة أنواع هي :

١- الاقتباس المباشر direct quotation.
٢- الاقتباس غير المباشر indirect quotation
٣- الاقتباس الجزئي partial quotation
٤- إعادة الصياغة paraphrase

وسنتحدث فيما يلي عن هذه الأنواع :

أولاً : الاقتباس أو التنصيص المباشر :

يضفي التنصيص المباشر، من خلال استعمال علامتي التنصيص (وهما فارزتان متجاورتان توضعان في بداية النص المنصص ونهايته) لوناً من المصداقية على النصوص الإخبارية، وهو -أي التنصيص- بالإضافة إلى هذا يحقق للأخبار مزايا أخرى ثمينة منها :

أ- الصلة مباشرة بين القارئ والمتحدث، وهي ميزة تريح القارئ وتنعكس من ثم إيجاباً على نظرته نحو جريدته.

ب- بمجرد أن تقع عينا القارئ على علامتي التنصيص يشعر تلقائياً بأن ثمة شيئاً مهماً آت بعد هاتين العلامتين، مما يشجعه على مواصلة القراءة، ومن ثم تُسوَّق القصة بصورة أفضل لدى القارئ.

جـ- ويظل الاقتباس المباشر الطريقة الأسهل والأكثر أمناً في نقل فكرة النص ومقاصد قائله، بحيث يقدم النص -عادة- خالياً من التشويه أو التحريف اللذين قد يقعان عمداً أو سهواً أثناء إعادة صياغة النص. لكن المسألة وإن بدت سهلة، فإن الأمور لا تسير هكذا في كل الأحوال. إذ ليس هناك طريقة سهلة ومضمونة دائماً، بل يظل للمندوب أو المحرر، حتى في حالة النقل الحرفي، دور مهم في العملية، لأن المسألة ليست مسألة نقل أعمى فحسب، بل هناك عنصر العزل والاختيار الذي يمارسه المندوب أو أي حارس بوابة آخر قد يشترك في عملية التحرير.

والاختيار الخاطيء لمقاطع من الحديث، وربط بعضها ببعض بصورة غير واضحة، يشوه معنى الاقتباس المباشر حتى لو تحقق اقتباس مقطع كامل واحد بصورة صحيحة. ثم إن تقديم بعض الفقرات بترتيب مخالف عما جاءت عليه على لسان المتحدث أو كما جاءت في النص المكتوب، يمكن أن يكون مؤثراً في ذهن القارئ بصورة أكبر فيما لو استعملت أشكال أخرى للاقتباس.

لذا -من جهة أخرى- فإن قضية العزل والاختيار أثناء إعادة الصياغة لها تأثيرها أيضاً في مجال الاقتباس المباشر.

ويشير صاحبا كتاب «مدخل إلى الصحافة - صحافة وكالة الأنباء» إلى قاعدتين رئيسيتين تنبغي مراعاتهما لتفادي الخطأ والاقتباس من خارج حدود النص، وهما:

أ- تقديم الاقتباس للنص المعني موحداً دقيقاً وكاملاً.

ب- المحافظة على النص وعلى تناسب الاقتباس، وعلى المعنى الصحيح، الدقيق، للفقرة المقتبسة.

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق ضرورة التأكد من جدارة النص المراد تنصيصه بصورة كاملة. ومسألة جدارة النص بالتنصيص المباشر تتطلب قدرة تقييمية معينة للأخبار، ويمكن، في هذا المجال تحديد معايير للجوء إلى التنصيص المباشر، فهو:

أ- يستعمل حين يقول شخص ما شيئاً فريداً.
ب- ويستعمل حين يقول شخص ما قولاً ما، ولكن بتفرد.
جـ- ويستعمل التنصيص المباشر حين يقول شخص مهم قولاً مهماً.

أ- القول الفريد :

والقول الفريد لابد أن يكون جديداً، وليس هناك معيار أكيد أو واضح تماماً للجدة مثل قول الصحفي لنفسه حين يسمح شيئاً ما : «آه، لم أسمع هذا قبلاً». ولا شك في أن القول الفريد الجدير بالتنصيص المباشر قول مهم أيضاً، فالجدة وحدها لا تكفي والأهمية وحدها لا تكفي، بل من الضروري اجتماع العنصرين معاً ليجعلا قولاً ما فريداً، ومن ثم جديراً بالتنصيص الكامل.

ومن البديهي أن الكلام المنصص يتضمن ميزة التوسع، وهذا التوسع مرغوب فيه بل مطلوب من غالبية القراء، في حين أن إعادة الصياغة أو التنصيص غير المباشر غالباً ما تفترض الإيجاز، وهنا -مرة أخرى- فإن على المحرر أن يجري موازنة دقيقة لاختيار الأنسب للقارئ، أي ما يعتقد أن القارئ يفضله. والمعيار هنا **التفرد**، أي الجدة والأهمية، فلا خير إذن في توسع لايحمل الجدة وينطوي على أهمية. وقد يكون هذا التوسع من خلال حوار حيوي ومتقن يعتمد عليه النص الإخباري، ولنتأمل في هذا الجزء من الحوار بين رئيس مجلس الشعب المصري وزعيم المعارضة في المجلس :

رد زعيم المعارضة : لا . . في كلامي اليوم جديد ولا حديث عن موضوع الأمس.

رئيس المجلس : إذن تفضل.

قال زعيم المعارضة : ما أردت أن أتحدث فيه خاص بالاتهام الذي وجهته المنصة لعضو في الهيئة البرلمانية لحزب الوفد هو الزميل . . . . إن الاتهام كان مجهلاً وهو من رئيس المجلس الذي يجلس على المنصة. ونحن نتوجه لرئيس المجلس باسم جميع القيم البرلمانية سائلين : ما هي الاتهامات الموجهة لعضو الهيئة البرلمانية للوفد.

رئيس المجلس : إنك تعود الآن لمناقشة الأمور التي وقعت بالأمس ونرجو عدم الاستمرار كما اتفقنا، وشكراً.

زعيم المعارضة : إذا كانت المنصة متمسكة برأيها فإنه في هذه الحالة لنا أن نقول : إن الاتهام الذي لم يفصح عنه رئيس المجلس هو اتهام غير صحيح .

رئيس المجلس : أسعدني أن أي نائب لايقبل هذا الاتهام وسأعلق على هذا، وأنا أسأل : هل كان يقبل أن يلقي بكتاب في وجه رئيس المجلس ؟ وهل أسعدك هذا ؟

ومن الواضح أن السرد الخبري العادي للحوار السابق سيكون على حساب التأثير الذي ينطوي عليه النص . إن الإطالة هنا (أي التنصيص) أمر ضروري .

وعلى العموم، يمكن إجمال خصائص التعبير المتفرد بثلاث هي :

١- التعبير المتفرد **ذو نكهة خاصة**. ومن الطريف أن نلاحظ أن النكهة أصلاً رائحة الفم . إذ يقال فلان طيب النكهة أي أن ما يخرج من فمه ذو طيب . والواقع أن الحكم الذي يحدد مدى نكهة ما يخرج من كلام من الفم حتى يكون جديراً بالتنصيص هو قولنا معبرين عن إحساسنا بأننا «لم نستمع إلى شيء يقال بهذه الطريقة» . يقول مندوب رياضي واصفاً نتيجة إحدى مباريات كرة القدم :
«**ودع فريق ... الدرجة الأولى بذكرى مؤسفة**».

٢- والتعبير المتفرد **يتسم بالحيوية**، والحيوي نسبة إلى الحياة، ومعناها النمو والبقاء، وعلم الحياة هو مجموع ما يشاهد في الكائنات الحية من مميزات تفرق بينها وبين الجمادات؛ فالتعبير الحيوي إذن تعبير غير جامد، لايكتفي بأداء المعنى أداء بارداً، ومرة أخرى نلجأ إلى الأخبار الرياضية :
"**جاء سداد حساب الثأر عندما سجل ... هدفي المباراة إثر عرض سريع من نجوم ...**".

إن عبارات **سداد حساب** و **الثأر** و **عرض سريع** و نجوم» من شأنها أن تضفي **حيوية** تبعد **الجمود** عن هذا السرد الأخباري .

٣- والتعبير المتفرد **ذو قوة وصفية**، ويقال وصف الخبر : حكاه، أي أن قوة الوصف هنا هي قوة إخبارية، قوة في تصوير الحدث والتعبير عنه في أقل العبارات، يقول

أحد الكتاب واصفاً وضع قبرص الآن :

بعد دوامة العنف بين القبارصة اليونان والقبارصة الأتراك، التي توجت بالتدخل التركي، فإن جزيرة "الليمون المر" كما وصفها الروائي لورانس دوريل تظل بلداً يمزقه طعم "النزاع الحامض". فقد خرج الجانبان من الصراع القصير، لكن الدموي، باقتصادين ممزقين، وعليهما أن يوطنا ويطعما أعداداً كبيرة من اللاجئين، مع وجود انفصال شبه كامل بين الجانبين العرقيين، ليشكل هذا الانفصال واقعاً لم تشهد له الجزيرة مثيلاً من قبل.

ففي فقرة واحدة رسم المؤلف صورة ناطقة نابضة لوضع قبرص، مستعملاً تعبيراً فريداً مثل **النزاع الحامض** وواضح أن معنى الليمون يطرح أكثر من دلالة : الطعم، والنزف، وفي ذلك تعبير متفرد ذو قوة وصفية حقاً.

ب. ويستعمل الاقتباس المباشر إذا قال شخص ما كلاماً لكن **بطريقة فريدة**. والمسألة هنا تكمن في أسلوب القول لا في معنى القول نفسه فحسب، وفي كثير من الأحيان يكون التعبير عامياً، ولكن -من وجهة نظر البعض- فإن تأثير هذا التعبير قد لا يقل عن تأثير التعبير الفصيح. نسبت إحدى الصحف اللبنانية إلى جندي أردني يربض على خط المواجهة، قوله، معبراً عن إصراره على مقاومة أي غزو مسلح لأرضه قد يقدم عليه العدو، نسبت إليه الصحيفة هذا التعبير : **من ها المراح ما في رواح** وقد أحسنت الصحيفة استثمار هذا التعبير الأردني المحلي الصرف الذي نشر بارزاً في صحيفة عدد كبير من قرائها من غير الأردنيين.

جـ- التنصيص المباشر لقول مهم :

كما يستعمل التنصيص المباشر إذ قال **شخص مهم كلاماً مهماً**، ومن البديهي أن **من** Who لها دورها ضمن هذا الاستعمال. فإن أي كلام يصدر عن ملك أو رئيس للصحفيين مهما كان غير مهم (أي الكلام) تتناقله وسائل الإعلام، ناهيك عن كلام مهم يقوله أشخاص في مستوى من ذكرنا آنفاً.

وفي العادة فإن كلام الزعماء يورد بحرفيته في الصحف المحلية لبلادهم، بل إن الصحف المصرية -تحديداً- -دأبت- في كثير من الأحيان - على نشر خطب رؤساء الجمهورية بحرفيتها حتى ولو كانت خطباً مرتجلة باللهجة العامية، حرصاً من هذه الصحف -فيما يبدو- على تمكين الخطاب من الوصول إلى كل مواطن وبالطريقة التي قيل فيها ليحدث الأثر المقصود. أما نشر الصحف غير المحلية لخطب الأشخاص المهمين أو الزعماء منصصاً فإنه يفترض بداهة أن يجمع بين أهمية المتحدث وأهمية كلامه أيضاً.

ومن المعروف أن أهمية الكلام تزداد حين يكون ثمة تطابق بين المتكلم وما يقول. إذ إن كلاماً يقوله وزير الصحة -مثلاً- عن طرق المواصلات أقل أهمية من كلام وزير الأشغال عن الموضوع نفسه.

على أن للمسألة وجهاً آخر يتعلق بالمسؤولية؛ إن ما يقوله كبار المسؤولين عادة ما يتحملون هم مسؤوليته وليس الصحيفة وحدها، وفي كثير من الأحيان يتحملون المسؤولية وحدهم دون وسيلة النشر، ومن ثم فإن نشر كلامهم منصصاً (أي كما هو) غالباً ما يؤمن للجريدة الحماية القانونية اللازمة.

ولا يقتصر مبدأ تنصيص المهم من كلام المهمين على كلام الزعماء وحدهم. ذلك أن أهمية كثير من الناس لاتتوقف على الزعامة وحدها، بل أحياناً تكفي الشهرة. إذ من المألوف أن تنصص وسائل الإعلام الكثير من كلام الفنانين مهما بدا عديم الشأن.

على أننا لا نذهب إلى المدى الذي يقول إن كل كلام يقوله الأشخاص المهمون أو المشهورون ينبغي أن يُنصص مباشرة؛ فالمعيار يظل الأهمية، وللأهمية محكاتها وقوانينها الخاصة التي تُفرز بموجبها المادة الإخبارية.

ثانياً: الاقتباس غير المباشر:

نشير أولاً إلى الفرق بين الاقتباس غير المباشر وبين إعادة الصياغة؛ إن إعادة الصياغة كما أشرنا تتطلب الإيجاز أو الاختصار بواسطة عبارات التلخيص والعزو،

كما قد تتطلب استعمال عبارات خاصة بالمحرر نفسه، لكن الاقتباس غير المباشر قد لا يتطلب إلا نزع علامات التنصيص إضافة إلى تغيير بسيط في عبارة أو تعبير لغوي ما، أو إسقاط بعض الجمل أو العبارات.

ويمكن أن نقرر بإيجاز أن الاقتباس غير المباشر يعتمد على مبدأ العزل والاختيار الذي يطبقه المحرر الصحفي تجاه نص ما. ويكون السرد حينئذ قائماً على عبارات العزو، قال، ذكر، أضاف، إلخ . . . يتبعها مباشرة مقول القول الذي كثيراً ما يكون قريباً جداً من العبارات الأصلية : .. **أعلنت وزارة الدفاع الأمريكية أن الولايات المتحدة وكوريا الشمالية توصلا إلى اتفاق يكفل الحد من مخاطر إطلاق الجنود الكوريين النار على ضباط الاتصال الأميركيين في منطقة الحدود بين الكوريتين.**

والعزو غير المباشر قد يحقق المزايا نفسها التي تحققها إعادة الصياغة. ومن المثال السابق يتضح أن التنصيص غير المباشر يحقق انسياباً في النص يساعد القارئ على مواصلة القراءة دون أن يصطدم بعلامات التنصيص التي قد تقطع النص وتحد من انسيابيته. ولعل أكثر مواضع استعمال التنصيص غير المباشر هي **مقدمات النصوص الإخبارية** العادية حيث يفضل أن تُحشد للمقدمة عناصر النجاح بأقصى قدر ممكن.

ثالثاً : التنصيص الجزئي :

لعل التحفظ حول استعمال التنصيص الجزئي (أو التجزيئي) ناجم عما يسببه التجزيء من تعثر في انسياب النص إضافة الى أن اختيار بعض العبارات لتنصيصها دون أخرى قد يحمل معنى التحيز، وسنوضح ذلك من خلال مناقشة الأوضاع الآتية :

١ - قد تنطوي الكلمة المنفردة المنصصة على إشارة للقارئ إلى عدم تصديق الحالة : كان يجلس **محاطاً بـ "١٨ سكرتيرة"**. إن وضعنا لعبارة **"١٨ سكرتيرة"** بين علامتي التنصيص يشير إلى أن الكاتب يعبر عن رأي لا عن مجرد حقيقة؛ فهو يشكك في صحة الواقعة.

٢ - إنه -أي التنصيص التجزيئي- قد يربك القارئ من خلال لفت نظره

-بالتنصيص- إلى أشياء قد يكون لها -أو لايكون- أي معنى أو مغزى. مما يؤدي بدوره إلى الإيحاء المتعمد من جانب المحرر لأنباء بعينها : **وأكد المصدر في تصريح نشر هنا أمس أنه لم تقدم لمصر أية أفكار من أمريكا أو من "العراق" حول هذا الموضوع..**

٣- ومن الضروري التأكد من أن العبارة المنصصة تتطابق مع ما قاله حقاً متحدث ما : قال إنه **سيقوم بزيارة إلى اليابان**، و الأصح لدى التنصيص أن نقول **وقال سأقوم** إذ ليس من المنطقي أن ننصص كلاماً لشخص ما عن نفسه بضمير الغائب.

٤- ثم إن فصل الكلمات بصورة غير بارعة يقطع كلام المتحدث : **إنه** قال أي المتحدث : **ينوي زيارة اليابان**.

٥- ومن المفضل أيضاً عدم الإسراف في التنصيص. إن أقوالاً متلاحقة منصصة لمصدر ما قد تبعث على الملل والرتابة، فالأفضل أن نقول : أدلى بالبيان الآتي، ثم نسرد موجزاً - أو تفصيلاً- متلاحقاً للبيان كله من أن نقول قال، أضاف، وعبر عن، وغير ذلك من مثل هذه العبارات التي تبدو رتيبة حين استعمالها عشوائياً ودون تدقيق.

ومع ما قد تسببه هذه المترادفات من رتابة، فإنها قد تجعل المحرر يتخذ موقفاً تقييمياً من النص الإخباري دون أن يدري، اللهم إلا إذا التزمنا باستعمال **قال** التي تظل دائماً بمنأى عن أي شبهة، فهي محايدة neutral لاتضمين فيها للمعنى إيجابياً كان أو سلبياً، كما أنها لاتسترعي انتباه القارئ بشكل متعمد، وعلى الرغم من أنها مضجرة -أحياناً- فإن استعمالها يعني أن نكون موضوعيين.

رابعاً : إعادة الصياغة : تحقق إعادة الصياغة ثلاثة أهداف على الأقل، هي : ...

أ- **تعطي ألفاظاً أقل** : وهذا هدف رئيسي في الكتابة الصحفية بعامة، وهو يعني ببساطة حذف كل ما يمكن الاستغناء عنه من ألفاظ، أي إيراد المعنى كاملاً بأقل قدر ممكن من الكلمات. إن أصحاب التصريحات، من السياسيين بخاصة يتكلمون كثيراً، وفي معظم الأحيان يكون كلامهم مكرراً أو مردداً لمعان مألوفة، ومن ثم فإن القارئ العادي قد لايرحب كثيراً بقراءة مثل هذه التصريحات التي لاتقدم له شيئاً جديداً. وحتى نتخيل مدى ما يمكن أن يوفره مبدأ **ألفاظ أقل** نورد هذا المثال الذي **يلخص خطبة** في محفل رسمي وشعبي :

وألقى السيد ... كلمة تحدث فيها عن أهمية العمل التعاوني ودور المنظمة التعاونية في هذه المجالات في محافظتي إربد والمفرق.

للقارئ أن يتخيل حجم الحديث (في مثل هذه المحافل) عن أهمية العمل التعاوني، وعن دور المؤسسة المذكورة فيه، وللقارئ أيضاً أن يتصور حجم الحديث عن مجالات التعاون في محافظتين كاملتين. وهكذا نرى أن إعادة الصياغة (أو التلخيص) قد جنبت القارئ ما قد لايعنيه بالضرورة، وكذلك وفرت على الجريدة مساحة يمكن أن تُملأ بمادة ذات أهمية أكبر.

ب- **وتحقق إعادة الصياغة لغة أفضل** : ويتضح هذا حين نأخذ في اعتبارنا أن التصريحات لاتُتلى كلها من ورق مكتوب، بل إن معظمها مرتجل، ناهيك عن الخطب السياسية المرتجلة، ونحن نعلم أن الكلام المرتجل ليس كالكلام المكتوب الذي يتلى. وحيث إن الأخبار التي تقدم في وسائل الإعلام، تكون -في العادة- ضمن اللغة الرسمية، أي العربية السليمة، فإن على المحرر واجب إعادة الصياغة ليقدم لغة أفضل. واللغة الأفضل تعني هنا أربعة أمور على الأقل :

١- **الوضوح** : كثيراً ما تكون النصوص المقتبسة لعلماء أو مختصين في مجالات معينة، بحيث لايفهم هذه اللغة أحد سواهم، فقد يكون التصريح -أو النص- حول فوائد جديدة للنيتروجين، أو حول دواء جديد أو سلاح جديد، وربما تضمنت الأحاديث المقتبسة عبارات غير متداولة تحتاج إلى تبسيط لتكون في متناول فهم القراء العاديين، حينئذ ثمة ضرورة لمراعاة الحرص والحذر. والأفضل إذا أُمن اللبس وتوافر الوضوح والإيجاز أن نلجأ إلى التنصيص، ولكن حذار من إعادة الصياغة التي قد تنال من معنى كلام المتحدث أو حتى لا تبرز بوضوح مقصده أو وجهة كلامه.

٢- **تجنب العامية** : وقد ذكرنا آنفاً أن لغة الأخبار -بعامة- هي لغة رسمية، إذ ليس من المقبول أن تتداول وسائل الإعلام المطبوعة خطبة لمسؤول ما، حتى ولو كان في أعلى المستويات، كما هي إذا كانت بالعامية إلا في أحوال نادرة ولأسباب مبررة، لأن هذا قد ينطوي على تحيز ضد هذا المسؤول فربما أصبح النشر بالعامية هنا أداة للسخرية وليس وسيلة لتحقيق العزو الدقيق.

٣- **تصحيح النص** : كما ذكرنا آنفاً، فإن نشر كلام الناس كما هو قد ينطوي أحياناً على إساءة غير مباشرة إليهم، وبخاصة حين يكون هذا الكلام غير مطابق لقواعد النحو. وهنا ليس أمام المحرر سوى أحد حلين : إما أن يلجأ إلى الاقتباس غير المباشر وفي هذه الحالة فإنه من المقبول أن تصحح اللغة وأن نضع أقوال المتحدث في جمل سليمة. والحجة هنا أن لاأحد يتكلم بانتظام لغة سليمة مئة بالمئة، وإما أن نتخلص من هذا الحرج -إن كان ثمة حرج- فلا نلجأ إلى علامات التنصيص أي نقدم النص كأنه من لغة الجريدة لا لغة صاحبه. ولكن، وفي كل الأحوال، فإنه لايجوز لنا تصحيح النص المكتوب (الذي لم ينقل عن متحدث بل عن نشرة مثلاً) وإنما يمكن أن نشير إلى موضع الخطأ بأن نضع الاستعمال الخاطىء بين قوسين أو علامتي تنصيص، أو نشير إلى موضع الخطأ بالهامش مثلاً (وهذا غير متاح إلا في المجلات والكتب).

٤- **الفحش والقذف** : من البديهي أننا لا نستطيع أن ننشر كل ما يقوله الناس بحيث تكون الصحافة طوع هوى ألسنتهم، فليس مسموحاً في معظم المجتمعات، ولاسيما مجتمعاتنا، نشر الكلمات البذيئة بحجة أننا لم نحكها وإنما ننقلها فحسب، ومن ثم -حسب هذا المنطق- فإن المسؤولية تقع على القائل لا الناقل. إن ناقل السوء يُذم بالحق وبالباطل كما يقال. والأمر لايتوقف في النشر عند الذم، فهناك المسؤولية القانونية. ولنتذكر جيداً أن علامات التنصيص لن تحمينا هنا، كذلك لن تحمينا علامات التنصيص حين نورد ماقد ينطوي على إساءة للآخرين، فلا العزو ولا التنصيص بمجد هنا. فإذا عزونا كلاماً لأحمد مثلاً مفاده أن عزيزاً لص. فإن علينا -أمام المحكمة- أن نثبت أن عزيزاً لص حقاً، ولا يكفي أن نثبت أن أحمد قد قال ما قال بحق عزيز.

جـ- **وإعادة الصياغة** ينبغي أن تقتصر على الأداء اللغوي فحسب، و يجب ألا تطال المعنى. فلابد من التثبت verification وهذا أمر مطلوب حتى لو استعملنا علامات التنصيص؛ إذ لاتنصيص ولا إعادة صياغة دون تثبت.

والاحتفاظ بالمعنى أمر صعب في النص المضطرب أو غير الواضح وقد يلجأ المحرر حينئذ إلى الحل الأسهل، أي التنصيص الكامل وإيراد النص كما هو. ولكن هذا ليسَ الحل الأمثل كما ذكرنا آنفاً؛ بل إن التنصيص أحياناً في

الكلام المضطرب، قد يتسبب في إلصاق مظنة التحيز بالمحرر، حين ينطوي كلام المتحدث على تناقض ظاهري لايخفى على السامع، وإنما قد يُخفى في النص الأصم على القارئ، فقد يقول قائل مثلاً **كلا** ويقف قليلاً ليردفها **بـنعم سنؤيد المشروع**، فهذه تكتب بالتنصيص على الصورة الآتية **كلا. نعم سنؤيد المشروع**، إن التثبت يقتضي من المندوب أن يقدم لقارئه بالضبط ماذا يريد المتحدث أن يقول، وأن يقدم ذلك من خلال إعادة الصياغة مع المحافظة على المعنى.

وإعادة الصياغة، أو عدم استعمال علامات التنصيص، ضرورة قصوى حين نعزو لأكثر من شخص، إذ ليس من المنطقي أن نلجأ إلى التنصيص لمعنى لا لقول حرفي: وقال أولاد الفقيد: «لقد فجعنا بوفاة أبينا» فهل نطق هؤلاء العبارة كما يصنع الكورس مثلاً؟ إذا كان الأمر كذلك فلا بأس، ولكن لانظن أن الناس يتحدثون هكذا، بل يعبر كل واحد بطريقته الخاصة عن الفكرة الواحدة. إن التنصيص المباشر في النص السابق يتطلب عزواً مفصلاً على هذا النحو: **وقال أبناء الفقيد بصوت واحد**... هنا فقط يجوز لنا أن نضع علامات التنصيص.

وتبرز أمامنا قضية رئيسية تتعلق بضمير المتكلم، فهل نستطيع مثلاً إبقاء ضمير المتكلم على حاله حين لا نضع علامات التنصيص؟ بمعنى هل يعد صحيحاً أن نقول مثلاً: «وقال السيد... سأصدر قراراً بزيادة الرسوم الجمركية» إن تنصيص مقول القول «**سأصدر قراراً بزيادة الرسوم الجمركية**» أمر دقيق وضروري، أما إذا أردنا نزع علامات التنصيص والاحتفاظ بالمعنى معاً فيكفي أن نغير صيغة الضمير إلى الغائب ليكون النص: وقال... السيد إنه سيصدر قراراً. وفي الصورة الأولى يختلط كلام الجريدة (وهو عبارة العزو: وقال السيد...) بعبارة الفاعل نفسه أي مقول القول (دون وضع علامات التنصيص). والمحافظة على المعنى تتطلب أولاً فهماً للمعنى وإدراكاً كاملاً لكل جزئياته ومدلولاته. إذ من السهولة بمكان أن يصبح النص الصحفي ومعناه ضحية تشويه من خلال الاختصار غير الدقيق. وهذا الخطر قائم دائماً لأن الفهم السريع المناسب، لتصريح طويل سواء كان مطبوعاً أو محكياً يبدو صعباً بعد سماعه مرة واحدة فحسب يتحكم فيها ضيق الوقت، وتكون الخطورة أكبر حين تتزامن عملية الإيجاز مع إعادة الصياغة، مما يسب انقطاعاً ذهنياً عن متابعة الحديث أو النص. وهكذا من أجل تفادي مثل هذا الإشكال، على المندوب أن يتجنب مزج آرائه الخاصة مع آراء المتحدث أو كاتب النص. وغالباً مايقع المبتدئون في مثل هذا الخطأ، خطأ مزج الآراء، غير أن القاعدة الرئيسية هنا، هي التمسك بعدم اللجوء إلى الصفات التقييمية، أو -في الأكثر- استعمالها

باحتراز شديد للغاية .

الاقتباس دون عزو :

إن لمعظم وسائل الإعلام مصادرها الخاصة التي لاتريد أحياناً الإعلان عنها أو كشفها لسبب أو لآخر . ويكاد ألا يخلو عدد من جريدة أو مجلة ما من إيراد قصة منسوبة إلى **مصدرخاص** ، أو **مصدرمطلع** ، أو **علمت**... إلى غير ذلك من هذه الاستهلالات .

وربما أفرد بعض الصحف أو المجلات زوايا لهذا النوع من الأخبار تحت عنوان ثابت مثل : **علمت المجلة**، و **السرفيبئر** ، أو **هل تصدق**، أو **حدث قريباً**،وغير ذلك .

ومبعث التحفظ في نشر هذا النوع من الأخبار يعود إلى سببين :

١ - ربما أثبتت التطورات أن هذه الأخبار غير صحيحة ، وهذا مما سيؤدي على الأرجح إلى اهتزاز ثقة القراء بالجريدة ، ومن ثم إلى تضاؤل مصداقيتها .

٢ - إن المصدر نفسه الذي اعتمدت عليه الصحفية قد يكون مغرضاً ، بمعنى أنه يريد تحقيق مصلحة شخصية ، أو إلحاق الأذى بشخص أو بجهة ما . وربما - وهذا يتكرر كثيراً في الغرب - يلجأ بعض الناس (المصادر) إلى اختبار تيار رد الفعل الشعبي أو الرسمي تجاه موضوع ما . فإذا أبدى الناس رد فعل سلبياً سحبوا خططهم ، وإن كان العكس مضوا قدماً فيها ، أي إن هؤلاء يستعملون الصحفيين وصحفهم مؤشرات يقيسون بها ردود الأفعال . والنتيجة أن مصداقية الجريدة هي الضحية . ومن الأمثلة الواضحة على ماسبق ، ماتلجأ إليه الإدارة الأمريكية من تسريب لبعض الأنباء التي تتحدث عن تحرك ما في إحدى مناطق التوتر يستهدف تسوية ما ، لا لهدف سوى رصد رد الفعل تجاه هذ التحرك .

ملاحظات عامة :

أولاً : من الضروري الالتفات جيداً إلى أن لفظ العزو (الفعل) في اللغة العربية عادة ما يوضع قبل مقول القول ، في حين غالباً ما يوضع لفظ العزو في الإنجليزية بعد مقول القول . لكن كثيراً من وسائل الإعلام العربية تتأثر بأسلوب اللغة التي تترجم عنها فتلجأ إلى طريقة بناء الجمل في تلك اللغات . بمعنى أنه من المألوف في الإنجليزية أن يتقدم المفعول على الفعل ، إذ يقولون :

"لكن السيارة لم تتوقف عند الإشارة الضوئية الحمراء" قال شرطي المرور

وهذا غير مألوف في العربية ، إذ المألوف في لغتنا ، والصواب أيضاً

(ضمن أسسها) أن يتقدم الفعل والفاعل على المفعول، وإذا تقدم المفعول قدر له فعل محذوف حسب الحالة. لذا فالصواب أن نقول :

قال شرطي المرور :"لكن السيارة لم تتوقف عند الإشارة الضوئية الحمراء".

ولا يشفع استخدام الطريقة الإنجليزية كون النص مترجماً، أو غير مترجم.

ثانياً : من الأفضل تجنب أسلوب الدمج التركيبي بين عبارات المحرر وعبارات المتحدث :

وأضاف الرئيس "إنه سيسافر إلى تونس لإجراء مباحثات مع الرئيس التونسي وعدد من المسؤولين..."

وواضح أن من أهم أسباب الاعتراض على هذا الأسلوب هو تعدد الأصوات (الضمائر) ضمن الفقرة الواحدة، التي يفترض من بنائها وحدة متجانسة سواء في الفكرة، أو في أسلوب التعبير عنها.

إن التركيب السليم يفترض الفصل بين النص المنقول، وعبارات العزو :

وأضاف الرئيس : "سأسافر الى تونس لأجري مباحثات مع الرئيس التونسي".

هذا إذا كان النص جديراً حقاً بالتنصيص المباشر.

ثالثاً : حين نعزو للمرة الأولى لشخص ما فالصواب ان نحدد هويته بصورة كاملة. أما مدى تحديد الهوية، فهذا يعتمد على أهمية المتحدث أو شهرته.

ففي صحيفة محلية تصدر في إربد-الأردن، نقول : قال المهندس نبيل الكوفحي رئيس البلدية، في حين نقول في صحيفة تصدر على مستوى البلاد من عمان : قال المهندس نبيل الكوفحي رئيس بلدية إربد . . .

وحين استعراض روايات شهود حادثة خطف طائرة أو كارثة حافلة، تمكن الإشارة باسم الشاهد مثلاً دون الإشارة إلى صفته الكاملة، في حين يفترض بداهة ذكر أسماء الرسميين كاملة مع صفاتها حين تذكر للمرة الأولى في القصة :

قال السيدكولنباولوزير الخارجية الأمريكي : ونستطيع أن نكتفي إما بالاسم الكبير (باول) لوحده أو بالصفة (وزير الخارجية الأميركي) حين يتكرر العزو.

رابعاً : حين نعزو (قولاً أو فعلاً) إلى أحد الألقاب الأربعة الآتية وغيرها المماثل في اللغة العربية : **ملك، وأمير، وشيخ، وحاج،** فإننا نذكر هذا اللقب مع الاسم كاملاً عادة في المرة الأولى، ولكن حين يتكرر العزو فإننا نذكر

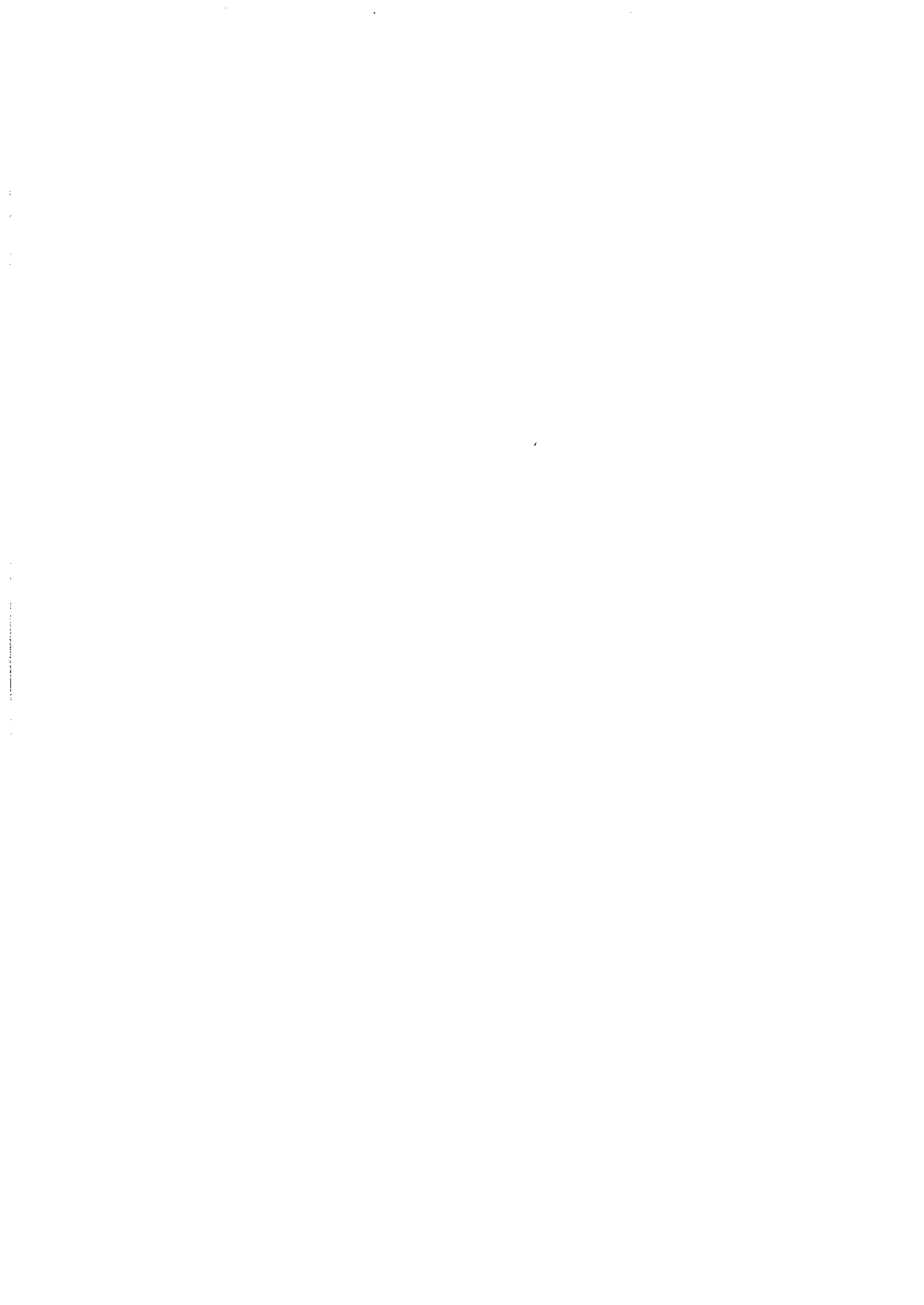
اللقب مع الاسم الصغير فقط نقول في العزو الأول .

قال الأمير عبدالله بن عبدالعزيز ولي العهد والنائب الأول لرئيس الوزراء السعودي إن ...

لكننا نقول في العزو الثاني : **وأضاف الأمير عبدالله . . .**

مراجع المبحث الرابع

- جلال الدين الحمامصي : **المندوب الصحفي**، (القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٦٣ .
- فاروق أبو زيد : **فن الخبر الصحفي** (جدة : مكتبة العلم، ١٩٨١).
- نبيل حداد وآخرون، **دليل جيمستون للصحفي العربي**، نشر مشروع جيمستون، عمان، ١٩٩٩ .
- **المعجم الوسيط**، ط، طهران
- هاشكوفيش، سلافوي. فرست باروسلاف : **مدخل الى الصحافة. صحافة وكالة الأنباء**، منشورات منظمة الصحفيين العالمية / براغ (بيروت : دار الفارابي، الطبعة الأولى، ١٩٨١).
- Agee, Warren et. al., **Reporting and Writing the News.** New York, Harper and Row, Publishers, 1983.
- Brian S. Brooks, George Kennedy, Daryle R. Moen, Don Ranly, **News Reporting and Writing**, New York : St. Martin's Press, 1980.
- Hough, George A, **News Writing.** Boston; Houghton Miffin Company 1975.
- Baskette, Floyd et. al., **The Art of Editing** (Third Edition(, New York, Macmillan Publishing Co., Inc., and London : Macmillan Publishing, 1982.
- **The Associated Press Stylebook and Libel Manual.** New York : The Associated Press, 1980



الفصل الثالث

أشكال

المبحث الأول
الخبــــر

المعنى اللغوي والاصطلاحي:

الخبـر لغة ما ينقل ويتحدث به قولاً وكتابة، وجمع الخبـر أخبار وجمع الجمع أخابير.

ويعرف المناطقة الخبر بأنه قول يحتمل الصدق والكذب، وذلك في مقابل الإنشاء الذي لا يحتمل الصدق والكذب. وطبيعي هنا أن التعريف ينصب على الجملة الواحدة في حين ينصرف المعنى الاخباري إلى ما هو أكثر من الجملة أي إلى الحكاية القصيرة إن صح القول. ومن هنا جاءت الكلمة الانجليزية (News Story) لوصف الخبر (بوصفه نصاً إخبارياً)، والحقيقة أن مفهوم الخبر مازال في أيامنا موضعاً للنقاش في مراجعنا العربية، بل موضعاً للغموض؛ ففي حين استقر المصطلح الغربي NEWS على مفهوم جامع للخبر يشتمل على كل أجناس المادة الصحفية ذات الطابع الموضوعي التقريري، بما في ذلك التقارير الإخبارية والحديث الصحفي والتحقيقات وغير ذلك، نقول في حين استقر المفهوم الغربي على هذا المفهوم الشامل نجد معظم المؤلفين العرب يناقشون الخبر على أنه جنس واحد فحسب من الأجناس الكتابية الصحفية مقارنة بأجناس أخرى من مثل التقرير والحديث والمقال وما إلى غير ذلك.

والخطورة في المفهوم الذي تقدمه بعض المراجع العربية تكمن في عدم التفات عدد من هذه المراجع إلى حقيقة رئيسية مفادها أن الكتابة الصحفية، مهما تعددت أشكالها وأجناسها فإنها تبقي ضمن دائرتين فحسب؛ إما دائرة الوصف الموضوعي، أي الوصف المباشر من المندوب أو على لسان متحدث أو غير ذلك وهذه هي دائرة **الأخبار**، أو دائرة الاجتهاد الشخصي في تفسير الأنباء أو التعليق عليها وهي دائرة الرأي **opinion**. وواضح من هذا أن بعض المنظرين يتحركون ضمن إطار يتسع لأكثر من سبع أو ثماني دوائر حين يتحدثون عن الخبر والحديث والتحقيق والمقال والتعليق والتحليل والماجريات، ومع أن التعريفات التي تسوقها المراجع العربية (ومعظمها

يعتمد على الترجمة) تكاد جميعها تتناول الخبر بمفهومه الشامل الذي يشتمل سائر الأشكال الإخبارية الأخرى، فإن الحديث التطبيقي لا يلبث أن يتجه إلى الخبر بمفهومه الضيق الذي يكاد لا يتعدى قصة إخبارية صغيرة حسب طريقة الهرم المقلوب. وعلى هذا الأساس فإن المفهوم الذى سنتحرك ضمن إطاره للخبر هو العام الشامل الذي ينصرف إلى كل مادة إخبارية تقوم على أساس الوصف الموضوعي للحدث أو النشاط الإنساني الذي تنطبق عليه شروط فرز المادة الإخبارية.

وفي تعريف قديم نسبياً يرى **كارل وارين** أن الخبر **وجه من وجوه النشاط الانساني يهم الرأي العام، أو جزءاً منه في الأقل، ويسليه، ويضيف إلى معلوماته جديداً إذا قرأه.** أي أن هذا التعريف يتضمن ضرورة اشتمال الخبر على وظائف الرسالة الإعلامية، على أن ما سبق يأتي من منظور يختلف بين حالة وأخرى أي من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان ومن صحيفة إلى أخرى وهكذا . . . .

إن ما تراه عمان مثلاً خبراً مهما ربما لم يكن كذلك في بكين أو سان فرانسيسكو. وهكذا فإن جمهور الخبر (ولا نقول مكان حدوث الخبر) هو الذي يحدد أهمية الخبر، وكذلك النسبية الزمنية للخبر، فهي تأخذ أشكالاً محددة منها ما يتصل بالحالية، ومنها ما يتصل بالمعاصرة، وسنأتي على توضيح ذلك بعد قليل.

أما في ما يتعلق باختلاف أهمية الخبر من صحيفة إلى أخرى فهذا ما يوضحه إدراكنا لسياسة هذه الصحيفة أو تلك؛ فالصحف المحافظة لها توجهها الخاص في انتقاء الأخبار وتحريرها وإخراجها والصحف الشعبية لها طرقها كذلك في هذه الأمور، وكذلك الأمر بالنسبة للصحف ذات الاتجاه الواقع بين الاتجاهين السابقين.

معايير الجدارة الإخبارية:

وقد اعتاد الصحفيون ان يلجأوا إلى مقاييس معينة أو **محكات** تقليدية **Traditional Criteria of NEWS Value** ليقرروا أنواع الوقائق التي يمكن أن تصنع الأخبار، ومن بين أشهر هذه المحكات ما يلي :

١- الجمهور Audience :

الجمهور هو الذي يصنع الأنباء، وطبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه الخبر هي التي تزن ثقل هذا الخبر. وعلى ذلك يجب على المندوب أن يعرف الكثير عن طبيعة جمهوره. والمندوب يدرك ولاشك أن جمهوره يختلف من فرد إلى آخر. ومن الضروري أن يدرك أن تطلعات الجمهور لاتطابق دائماً تطلعات الصحفي، فما ينتظره القارئ ويترقبه، قد لاينتظره ويتطلع إليه المحرر أو المندوب.

والمحرر الناجح هو من يستطيع أن يجسر الفجوة -إن وجدت- بينه وبين الجمهور، ومن هنا تأتي أهمية دراسة طبيعة القراء بالأسس العلمية المعاصرة دون التعويل على الأنماط التقليدية للعلاقة بين المحررين وقرائهم.

إن الجمهور - كما ذكرنا- يختلف من مدينة إلى مدينة، ومن هنا تختلف الصحف في نظرتها إلى الجمهور؛ إن صحيفة المجتمع المحلي في مدينة ما، تخاطب قراءها بطريقة تختلف عن طرق مثيلاتها، وبتوجه يختلف عن توجه جريدة مجتمع أوسع على مستوى مدينة كبرى مثلاً metrepolitien كذلك الأمر في ما يتعلق بنوعية الجمهور المخاطب إذا كان المنشور فئوياً، أي يتكون من فئة اجتماعية معينة مثلاً، فإن الجمهور يخاطب بطريقة تختلف عن التي تخاطب أطفالاً سواء من حيث اللغة أو من حيث الإخراج؛ والمنشور المخصص للعمال والفلاحين غير ذلك الذي يخاطب المثقفين، وهلم جرا....

وهكذا يتضح أن معرفة جمهور الخبر، ومعرفة ما يريد هذا الجمهور حقاً هي المحك الأول لاختيار الخبر، وبذا تأتي **المنفعة الشخصية** personal benfit بالنسبة إلى القراء عنصراً تالياً، ومع أن كثيراً من الذين تناولوا الموضوع عدوا المنفعة الشخصية محكاً قائماً في ذاته في تقويم المادة الإخبارية وانتقائها، فإنها كما هو واضح تتعلق بصورة مباشرة بالجمهور وطبيعته، ولو أنها ناحية فرعية منه، ومن هنا يمكن القول إن القارئ الذي له علاقة مباشرة بمضمون الخبر يهتم بهذا الخبر بأكبر من اهتمامه بخبر لاعلاقة مباشرة له به، وذلك مهما كان حجم هذا الخبر. وسنبرز هذه الناحية حين نتحدث عن المحكات الأخرى لفرز المادة الإخبارية.

٢- **التأثير** Impact:

يعتمد تأثير الحدث (الإخباري) في العادة على أمور ثلاثة :

١- حجم الجمهور الذي أصابه التأثير .

٢- مدى التأثير المباشر لهذا الحادث الاخباري .

٣- مدى آنية التأثير .

إن خبراً في جريدة ما حول زيادة قريبة لرواتب الموظفين ستثير ولاشك اهتمام قطاع كبير من الناس ، كما أن هذا الحدث الإخباري يتعلق بشكل مباشر بجمهور الجريدة ، وبالتأكيد فإن أهميته ستتضاعف إذا كان ينطوي على إشارة بقرب صرف الزيادة ، وتقل هذه الأهمية إذا كان موعد الصرف بعيداً نسبياً .

وواضح أن التأثير يعتمد على **الحجم** Size أو عدد الأشخاص Number الذين يتصل بهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة . إن خبراً يتعلق بألف شخص أهم من خبر يتعلق بمئة ، لكن هذا يرتبط بدوره بمكان الخبر ، إذ إن خبراً يهتم به مليون شخص في مصر قد لايهتم به مئة في بنما وهكذا .

وليس معنى ما سبق أن الضخامة فحسب هي التي تلفت الأنظار ، فإن الضخامة ليست نابعة من كبر الخبر ، بقدر ما هي نابعة من ضخامة الاهتمام به . هناك ملايين من الناس يصابون بالسرطان مثلاً ، لكن إصابة الرئيس الأمريكي -مثلاً- بهذا المرض ، على الرغم من كونها حادثة تتعلق بشخص واحد تبقى خبراً ضخماً على كل المستويات .

على أن الضخامة قد **تنعكس بصورة مضطردة على المساحة المخصصة للخبر**، وعلى مكان نشره . فالخبر الذي يحظى باهتمام كبير من القراء يكون -في العادة- متعدد الزوايا ، ومن ثم على الصحيفة أن تغطي هذه الزوايا ما أمكن الأمر ، ولاتقتصر التغطية على الناحية الإخبارية فحسب ، بل قد تتعداها إلى التقارير الموسعة والمقالات التحليلية وغير ذلك . ومن ناحية أخرى يظهر الخبر المهم المؤثر في مكان بارز من العدد ، وعلى الأرجح في الصفحة الأولى .

٣- **الجدة أو الحالية** Timeliness :

ويتفق جميع المؤصلين للكتابة الصحفية على أن الحالية هي العنصر الذي لا يمكن مجاوزته من عناصر فرز المادة الإخبارية. إن أي خبر يفتقر إلى الجدة يفقد ولاشك جدارته الإخبارية التي ترشحه للنشر، في حين قد يفقد الخبر أي عنصر من العناصر دون أن يخسر هذا الجدارة. لأن الأمر يعني بكل بساطة أن الخبر الطازج هو الخبر الأفضل، ومن هنا تأتي تلك المنافسة الدائمة بين المندوبين للحصول على ما يسمى **بالسبق الصحفي**، أي تلك الأخبار التي تتسم بالجدة ومن شأنها الاستحواذ على اهتمام القارئ لدى تصفحه للجريدة.

حين يقرأ المرء أي خبر جديد عليه فمن الضروري أن يتساءل: متى وقع هذا؟ **على أن الزمن بالنسبة إلى الخبر ليس زمن وقوع الحدث فحسب بل زمن الكشف عنه**. إن كثيراً من الأحداث تقع ولايدري أحد عنها شيئاً ولايشار إليها في الأخبار بكلمة واحدة، وبعد حين قد يطول أو يقصر يكشف النقاب عنها ويشار إليها بأبرز الوسائل وتحتل عدداً كبيراً من الأعمدة. ويمكن إيراد أمثلة كثيرة على ذلك.

هناك مثلاً مذبحة ميلاي Mylai في فيتنام التي لم يكشف النقاب عنها إلا بعد وقوعها بما لا يقل عن عام، لتحتل حينذاك أبرز مكان في وسائل الأنباء، وهناك أولئك الجنود اليابانيون الذين لم يسمعوا بأوامر إمبراطور اليابان وهو يدعو قواته، في نهاية الحرب العالمية الثانية إلى الاستسلام للأمريكيين، فظلوا مختبئين -بالعشرات- في أدغال جنوب أسيا الشرقي حتى السنوات الأخيرة إطاعة منهم لأمبراطورهم الذي أمرهم بالحرب لكنه -اعتقاداً منهم- لم يأمرهم بوقفها بعد، فكان اكتشاف الواحد من هؤلاء خلال السبعينيات والثمانينيات يثير ضجة إعلامية كبرى في العالم، في حين بقي اختفاؤهم (وهو زمن الحدث) سراً لايعرفه أحد له علاقة بوسائل الإعلام.

إن قضية **الجدة** أو **الحالية** تثير سؤالاً مهماً يتعلق بالتنازع الذي يقع أحياناً بين أخلاقيات المهنة ومتطلبات نجاحها؛ إذ كثيراً مايجد الصحفي نفسه إزاء خبر لم يتأكد

وقوعه بعد، أو بكلمة أخرى لم يتح للصحفي نفسه أن يتأكد من وقوعه. هنا قد يجد الصحفي نفسه إزاء وضعين متناقضين؛ إما أن ينشر الخبر مع إمكانية عدم صحته مما يعرض الصحيفة للتكذيب فتفقد جزءاً من مصداقيتها أمام قرائها، أو أن ينتظر المندوب حتى يتأكد من وقوع الخبر، وتثبت صحته، فيفوته في هذه الحالة السبق الصحفي، أي قد يغامر غيره فينشره ليحرز ذاك لنفسه السبق، وقد أثبتت التجارب أن مغامرة النشر لابد أن تكون محسوبة على أساس الربح والخسارة الذي يمكن أن تتعرض له الصحيفة، فإذا كانت الخسارة التي يمكن أن تلحق بها أشد فداحة من أن يعوضها أي مكسب من السبق، الصحفي فإن الأفضل التريث في هذه الحالة.

وتثير **الحالية** قضية أخرى تتعلق بجدة محتويات الخبر كلها. هل تسرى ضرورة الحالية على كل مكونات الخبر أم يكفي عنصر واحد فحسب؟

مما لاشك فيه أن الخبر قد يُحرز جدارته من خلال عنصر واحد فحسب، ذلك أن كثيراً من الأخبار تتطلب **ماضياً إخبارياً** يضع العنصر الجديد في سياق مقبول، بل مفهوم لدى القارئ، ومثال ذلك جريمة كانت قد وقعت قبل سنة مثلاً، ونشرت وسائل الأنباء ما أتيح لها في حينه من تفصيلات حولها دون أن تنشر اسم الجاني الذي ظل مجهولاً طيلة عام كامل، استطاعت بعده الشرطة أن تصل إليه، فهل تكفى في هذه الحالة الإشارة إلى الكشف عن هوية القاتل أم أن هناك ضرورة حشد معلومات أخرى تكمل الخبر وتجعله مشبعاً لفضول القارئ؟ أمام الكاتب في هذه الحالة احتمالان كلاهما يدفعانه نحو استحضار خلفية الخبر: ألاحتمال الأول أن يكون القارئ قد قرأ شيئاً عن هذا الماضي، ومن المستبعد هنا أن تسعفه ذاكرته في استحضار دقيق لهيكل القصة الإخبارية، بل إن إشارة موجزة إليها قد تكون نافعة. والاحتمال الآخر هو ألايكون لدى القارئ أية فكرة عن الجريمة، ونشر الخبر بصورة مبتورة يترك القارئ معلقاً ولايقدم إليه المعلومات التي يرغب فيها حقاً. وعلى هذا الأساس يهتم المحررون كثيراً بصياغة **خبر اليوم التالي**، الذي لايتضمن من الجديد غير مقدمته فقط، في حين يظل جسم الخبر بالمعلومات التي جاء بها قبل يوم أو يومين

مثلاً. فإذا كان هذا شأنهم في **الأخبار الجارية**؛ فمن باب أولى أن يهتموا **بالماضي الإخباري** للأخبار التي نشر الجزء الأول منها قبل عام أو أعوام.

٤- المحلية Proximity :

لنفترض مثلاً أن إحدى الصحف الأردنية ظهرت اليوم وعلى صدر صفحاتها الأولى خبر عن مصرع ثلاثين مواطناً في تحطم حافلة ضخمة في وادي الموجب . . . لنتأمل الحيز الذي سيحتله خبر كهذا من اهتمام القارئ ومن حجم الصفحة الأولى أيضاً. ولنفترض ثانية أن مكان الحدث لم يكن وادي الموجب بل نهر الفولغا في روسيا، حينئذ لابد أن حجم الاهتمام بالخبر والمساحة التي يحتلها من ثم، سيتقلصان، وربما يتلاشى الاهتمام إلا من بقية إحساس إنساني.

وللقرب أكثر من مستوى؛ فقد يكون **قرباً نفسياً** - إن صح التعبير - بمعنى أن الشخص يهتم بنفسه أولاً، ثم بأسرته ثانياً، ثم بالمحيط الذي يعيش فيه ثالثاً وهكذا، وحادث يقع لهؤلاء لابد أن يستثير اهتمامه بصورة أكبر من حادث يقع لآخرين لا تربطه بهم علاقة مباشرة. وعلى أساس من ذلك يتدرج الاهتمام تصاعدياً مع درجة القرب النفسي أو القرب المكاني.

وحول مبدأ **النسبية في القرب** نقول إن خبراً عن اكتشاف بئر للمياه في مدينة تعاني من شح المياه، أهم بالنسبة إلى سكانها بكثير عن اكتشاف حقل بترولي ضخم في قطر مجاور. ويورد «فريزر بوند» مثالاً جيداً على هذه النسبية في القرب فيقول: إن جيمس غوردون بنيت الابن حين نشر الطبعة الباريسية من الهيرالد أفضى لمحرريه بالمبدأ الآتي: "**إن كلباً ميتاً في شارع اللوفر (حيث تقع الصحيفة) لأكثر مجلبة للاهتمام من فيضان يقع في الصين**"، ومن هنا، والكلام لبوند، تشكل الأنباء ذات الطابع المحلي الصرف، صخرة الأساس التي يبني عليها ناشرو الصحف الأمريكية خارج المدن الكبرى توزيع صحفهم الكبرى. وهذا وضع مشابه لتجربة صحف المجتمع المحلي حين تبني أولوياتها على أساس إعطاء الأهمية الأكبر للوسط المحلي الذي تصدر فيه.

وعلى الرغم من أن القرب لا يضارع عناصر أخرى كالحالية مثلاً في تقدير القيمة الإخبارية لحادث ما؛ فإنه، أي القرب، يعني أمرين في غاية الأهمية بالنسبة لأي جريدة :

أولهما : أن من بين الحوادث التي لها أهمية شبه متقاربة، فإن الخبر **الأقرب** بالنسبة إلى قراء الجريدة هو الخبر الأكثر جدارة إخبارية .

وثانيهما : أن هناك بعض الأحداث المثيرة، ذات القيمة الإخبارية، فقط في مجتمعها وليس شرطاً أن تمتد هذه الأهمية خارج هذا المجتمع .

٥- الأهمية Importance :

لئن كانت العوامل الأخرى (باستثناء الحالية) التي تقرر قيمة الخبر لا يؤلف كل واحد منها -بالضرورة- قاسماً مشتركاً في جميع القصص الإخبارية، فإن **الأهمية** تحظى بمثل هذا القاسم، ولكن ضمن نطاق نسبي يختلف حجمها فيه من خبر إلى آخر . إذ إن نطاق أهمية بعض الأخبار كبير، في حين أن بعضها الآخر أصغر .

وبصورة عامة فإن خبراً يتعلق بألف شخص خير للصحيفة من خبر يتعلق بمجموعة أصغر من الناس، وهنا تتداخل الاعتبارات الفنية والموضوعية التي تحكم حجم جدارة أي نبأ أو أهميته، إذ ليس عدد الذين يتأثرون بالخبر الاعتبار المهم الوحيد فحسب؛ بل هناك عدد الذين يهتمون ويقرأون، أو على استعداد لأن يقرأوا . على أن مفهوم الأهمية لايعتمد على حجم المهتمين فحسب؛ بل يمكن أن تكون الأهمية نابعة من الحدث نفسه، فمن المؤكد أن حدثاً تافهاً يتعلق بنجمة سينمائية يثير انتباه عشرات الآلاف من القراء في حين لايلتفت العدد نفسه من القراء لحدث سياسي «أهم» كثيراً، وهنا يأخذ المحرر في الاعتبار عدد المهتمين أي القراء، إضافة إلى **الأهمية** الموضوعية للحدث أيضاً . كما يبرز عنصر آخر في المسألة وهو **سياسة الصحيفة**، فالمهم ليس ما يشغل القراء فحسب، بل تتقاطع الأهمية وتتضافر مع عناصر أخرى كالشهرة والمنفعة الشخصية مثلاً، إن خطاباً يلقيه رئيس الدولة مثلاً يستأثر بصورة عامة باهتمام أكبر من خطاب يلقيه وزير، ولكن، من جهة أخرى، فإن خطاباً يلقيه هذا الوزير حول عزم الحكومة على تخفيض الضرائب عن قطاعات المواطنين كافة يستأثر ولاشك باهتمام أكبر من خطاب يلقيه رئيس الوزراء ولا يتضمن شيئاً فيه مثل هذا الحجم النسبي من **الأهمية** .

وربما اكتسب الخبر أهيمته من **توقيته**، إن محاضرة عامة عن فوائد الصيام تحظى باهتمام أكبر من القراء فيما لو جاءت المحاضرة في أوقات الصيام أو قبلها بقليل، في حين قد يقل عدد المهتمين ودرجة الاهتمام فيما لو جاءت المحاضرة بعيداً عن هذه الأوقات.

وقد يكتسب الحدث الإخباري أهمية إضافية من مكان حدوثه، إن خبراً عن سرقة سجادة من أحد البيوت لايمكن أن يحتل الأهمية التي يحتلها خبر آخر عن سرقة مماثلة من أحد المعابد. وربما جاءت الأهمية من **طرافة** الموضوع أو الحدث، والمثال الكلاسيكي المشهور **للطرافة**، يقول إن عضّ الكلب لرجل ما، ليس حدثاً إخبارياً، لكن العكس هو الذي يعطي الواقعة جدارة إعلامية.

من هنا نفهم أن عناصر الأهمية في الأخبار متشابكة إلى درجة يصعب فيها الحديث عن **الأهمية** بوصفها **عنصراً مجرداً من عناصر فرز المادة الإخبارية**.

٦- سياسة الصحيفة Paper Policy :

والموضوع هنا طويل وشائك. وقد يدخل فيه تحديد مفهوم الخبر مجدداً، لأنه على أساس هذا المفهوم تتعامل الصحيفة مع القصة الإخبارية. فعلى سبيل المثال فإن الخبر في المفهوم الاشتراكي يكون ملتزماً ومرتبطاً بقضايا المجتمع ومشكلاته، وبالنظام السياسي والاجتماعي القائم فيه وبالإديولوجية السائدة، ومن هنا يكون الخبر محكوماً بما يتفق مع هذه السياسة، وهنا تأخذ الأخبار لون سياسة الصحيفة التي تنبع أصلاً من سياسة السلطة في البلد الذي تصدر فيه.

وعلى النقيض من ذلك مفهوم الخبر في المجتمعات اللبرالية حيث يقوم على المطالبة بأقصى درجة ممكنة من الحيادية، فالخبر عند «وارين» -كما أسلفنا- وجه من أوجه النشاط الإنساني يهم الرأي العام ويسليه ويضيف إلى معلوماته جديداً إذا قرأ عنه، وواضح أن وارين لم يضمن تعريفه ما تضمنه المفهوم السابق من تصور مسبق لمواصفات معينة تربط الخبر بالقيم المسيطرة على المجتمع.

ولسنا نذهب بذلك إلى تفضيل المفهوم اللبرالي أو الاشتراكي أي على الآخر، بل إن كل ما نتوخى الإشارة إليه هو إيضاح ما لسياسة الصحيفة من تأثير على الخبر، ومن الضروري التسليم أن هذا التأثير أقل مباشرة في المفهوم اللبرالي، فالخبر في هذا المفهوم قد يبدو للوهلة الأولى أكثر موضوعية من الناحية النظرية على الأقل. لكن الممارسة العملية قد تسفر عن مدلولات أخرى..

ولا يقتصر الأمر، في سياسة الصحيفة، على الناحية المذهبية سياسياً. بل إن سياسات الصحف قد تتباين، لاسيما في الغرب، على أسس أخرى تأخذ في اعتبارها جانبين مهمين في العملية الاتصالية هما جانب الجمهور وجانب الرواج. بمعنى أنه هناك ثلاثة اتجاهات تتأثر الجريدة بإحداها أو أكثر في عملية انتقاء المادة التحريرية، وأنواع الصحف حسب هذه الاتجاهات :

- تاتجاه يدعى بصحافة **الإثارة** أو ما يسمى بالصحافة الصفراء، وهي تلك التي تُعنى بالأنباء المثيرة من مثل أخبار الجنس والجريمة وغيرها مما يجذب أكبر عدد ممكن من القراء، حيث تكون هذه الأخبار على هوى هذا النوع من الجمهور هذه الجريدة المتزايد. ولا سيما الطبقات الشعبية، ويعتمد انتقاء الأخبار هنا على عناصر من قبيل الشهرة والجدة والصراع في حين لا تهتم كثيراً بعناصر المنفعة الشخصية أو الأهمية لذاتها أو التوقع . . . إلخ.
- أما **الاتجاه الثاني**، فهو الصحافة المحافظة، أو الرصينة، وهذا النوع يأخذ في اعتباره أموراً أخرى غير الرواج الذي يتوخى حشد أكبر عدد ممكن من القراء. ومن ذلك المحافظة على التقاليد والأعراف سواء كانت صحفية أم اجتماعية، ومن ثم نرى أسلوب الكتابة هذا عند أصحاب هذا الاتجاه يتسم بالرصانة والبعد عما هو مثير للغرائز، وبكلمة أخرى فإن لصحف هذا الاتجاه التزاماً مهنياً واجتماعياً وربما سياسياً، وتركز هذه الصحف في مادتها التحريدية على الأهمية والتوقع والجدة والصراع. في حين تتضاءل أهمية عناصر أخرى مثل التشويق والغرابة.
- **والاتجاه الثالث** هو الذي يحاول أن يجمع بين خصائص الاتجاهين السابقين ويعتمد مبدأ التعامل مع كل حالة حسب ظروفها.

يتضح مما سبق أن سياسة الصحيفة تتأثر بالتوجه العام الذي تصدر عنه الصحيفة، ومهما حاولت بعض الصحف ادعاء الموضوعية المطلقة فإن مثل هذا الادعاء يبقى أمراً نظرياً وقابلاً للتشكيك، وبخاصة في أيامنا هذه التي تشابكت فيها العملية الصحيفة بغيرها من صور النشاط الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. وتضخمت صناعة الصحافة، بحيث أصبحت الصحف الصامدة في السوق، مؤسسات اقتصادية بمعنى الكلمة، تتأثر بقوى الضغط في مجتمعها، ولاتستطيع هذه المؤسسات أن تتجاهل هذه القوى.

٧- الشهرة Prominence :

يتشوق الناس لقراءة كل ما يتصل بالمشهورين، وهذا ميل إنساني تستغله كثير من الصحف بحذق ومهارة. حين زلقت رجل أحد الرؤساء الأمريكيين، وكاد يقع أرضاً كان معظم صحف العالم في اليوم التالي ينشر صورة الرئيس وهو في هذا الموقف، في حين يتعرض كثيرون لمثل ذلك وأكثر دون أن يلتفت أحد إلى ذلك، باستثناء صاحب الموقف نفسه.

أضف إلى ما سبق عناصر أخرى من قبيل **الصراع Conflet** إذ إن هناك ميلاً غريزياً لدى الجمهور تجاه القصص الإخبارية، التي تتسم بهذا العنصر، لأن حياة الإنسان المعاصر سلسلة من المواجهات المستمرة، سواء ضؤلت هذه المواجهات، أو عظمت.

ويتوقف بعض المؤصلين عند عناصر أخرى من قبيل **المعاصرة** أي مسايرة المستجدات العلمية والتكنولوجية، والالتفات إلى الأحاسيس الإنسانية كالطفولة والأمومة، وجمال الطبيعة، وغير ذلك من العناصر المتضمَّنة، على ما نرى، في ما سقناه من نقاش حول العناصر الأخرى.

كتابة الخبر :

اتفق النقاد من قديم على أن الحدث القصصي المكتمل ينطوي على إجابات تطول أو تقصر، لستة من الأسئلة هي : **من، وماذا، ومتى، وأين، وكيف، ولماذا.** وهي ما يعبر عنه بالانجليزية بـ W.H. questions أو The five Ws مضافاً إليها السؤال How الذي لايبتدىء بالحرف W ومن هنا درج بعض المؤلفين العرب على عد هذه الأدوات خمسة أسئلة، وهو تصنيف غير دقيق لأن عددها ستة، ومبعث هذا اللبس، على ما يبدو، هو الترجمة الحرفية لـ The Five Ws أي الشقيقات الخمس التي تبدأ كل واحدة منها بالحرف W في حين تبدأ السادسة بحرف آخر كما أوضحنا وعلى أية حال فإن البناء التقليدي للقصة القصيرة بالذات يمكن أن يسمح باعتماد الأسئلة الستة كأساس لجانب واحد من جوانب الحُبكة القصصية وهو الحكاية،

ولكن الإجابة عن هذه الأسئلة لا تكفي بطبيعة الحال لتكوين قصة بالمعنى الفني، بل تقوى -مع بعض الإضافات- على تكوين قصة بالمعنى الصحفي، وهذا ما نوضحه بالمثال الآتي : لنفترض أن المهندس (س) كان يقود سيارته في شارع فلسطين متجهاً شرقاً في ليلة ما، لنقل في العاشرة و ٣٥ دقيقة بعد أن أمضى سهرة في منزل أصدقاء له غرب المدينة، وحين وصل بسيارته إلى الإشارة الضوئية الواقعة على تقاطع شارعي فلسطين والرشيد اصطدم فجأة بشاحنة قادمة جنوباً من شارع الرشيد وهو يحاول فجأة أن ينعطف باتجاه وسط المدينة، وكان أن أسفر الحادث عن مصرع المهندس (س) وإصابة زوجته (ن) وطفلته (ر) بجروح مختلفة، ونقلتا إلى المستشفى الحكومي في حالة غير خطيرة. وقد أوقف سائق الشاحنة (ع) بانتظار نتائج التحقيق الأولية، وبتحليلنا للحادث السابق في ضوء الأسئلة الستة، نقول إن **من** هي المهندس (س) (شخصية رئيسية) إضافة إلى زوجته (ن)، وابنته (ر)، وسائق الشاحنة (ع) كشخصيات ثانوية. أما **ماذا** فهي وفاة المهندس (حادث رئيسي)، وجرح زوجته وطفلته، إيقاف سائق القلاب كحوادث فرعية و**متى** الساعة ٣٥ , ١٠ ليلة أمس. **أين**: الإشارة الضوئية عند تقاطع شارعي الرشيد وفلسطين، أما **كيف** : فإن المندوب يحتاج هنا أن يضمن وقائع أخرى قصته كأن يذكر أن الاشارة الضوئية للمتجهين شرقاً (وجهة المهندس) كانت في وضع الضوء الأصفر المتقطع مما يعطي الأولوية لهذا الاتجاه في حين كانت هذه الإشارة للمتجهين جنوباً أو شرقاً (وجهة الشاحنة) باللون الأحمر المتقطع (الأولوية للغير) التحقيقات بينت أن سرعة المهندس كانت في حدود (٥٥ كم) في حين كانت سرعة سائق القلاب في حدود (٦٠ كم) لحظة وقوع التصادم. لعل المعلومات التي تعطيها الأسئلة (أو الأجوبة) الستة تكفي لتكوين قصة خبرية مجردة، تفي بحاجات **خط الصدور** deadline لكن المحرر النشط يستطيع أن يثري القصة بخلفية background تطورها كأن يشير إلى ما يتعلق بكثرة الحوادث التي شهدها هذا التقاطع، أو ما يتعلق بمرور الشاحنات وما يسببه ذلك من إرباكات للمدينة التي يقع فيها. وقد لاتكون **الخلفيات الإخبارية** أو **الماضي**

الإخباري جزءاً مباشراً من الأسئلة الستة، لكنها بالقطع عناصر إثراء للخبر لايمكن الاستغناء عنها، ولاسيما في الأخبار السياسية.

المكونات الأساسية في بناء الخبر:

حتى نبني خبراً على الأساس السابق فإن من الأفضل أن نضع أمامنا هدفين:

١ - كيف نكتب المقدمة.

٢ - كيف ننظم القصة الإخبارية من خلال استعمال **الهرم المقلوب**.

وحين نعالج **مقدمة الخبر**، من الضروري أن نقرر بداية، أننا نتعرض لأهم وأخطر جزء في القصة الإخبارية كلها؛ فهي واجهة الخبر التي يمكن أن تشجع القارئ على الإقبال على قراءته أو الصدود عنها. ويمكن تشبيه المسألة برمتها بزبون يمر أمام محل تجاري؛ إن أول ما تقع عليه عيناه هو اللافته-بطبيعة الحال- واللافتة في الخبر هي العنوان، فإن استطاعت اللافتة إيقاف الزبون أمام المحل فالأرجح أن يتوقف و أن يوجه نظره صوب «فترينة» العرض، أي مدخله ومطلعه الذي يتضمن عادة عينات من محتويات المحل، أو من أهم وقائع الحدث في الخبر. أما موجودات المحل - في الداخل- فهي تمثل تفصيلات الخبر. والدخول إلى المحل هو قراءة هذه التفصيلات. وعملية الشراء تتويج لبلوغ الرسالة الإعلامية (الخبر) أهدافها المتمثلة بتقبل القارئ لقراءتها كاملة واتخاذه رد فعل -سلبياً أو إيجابياً- تجاهها.

إن بناء المقدمة السليمة يعتمد على معادلة بسيطة تُنظم فيها أجوبة الأسئلة الستة بناء على مبدأ الأهمية. والمقدمة الصحيحية هي التي تتضمن **أهم** هذه الأجوبة ممثلة بذلك **ذروة** الحدث الإخباري.

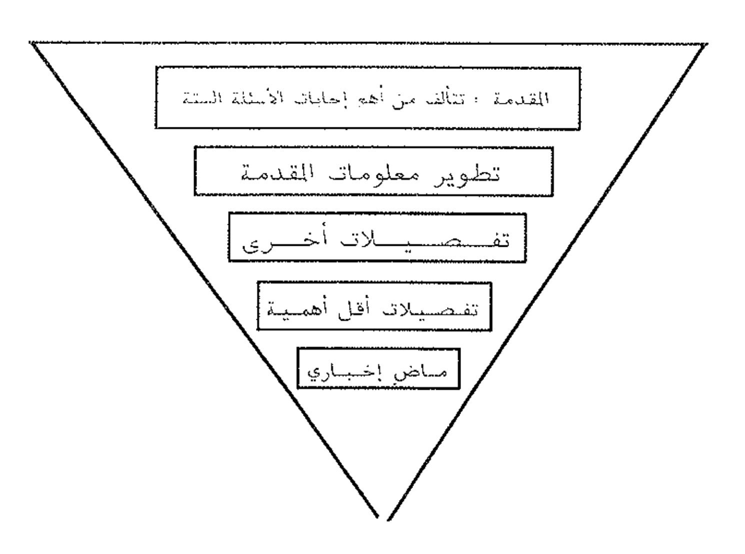
ويعني مبدأ الأهمية أن ننظر في الأجوبة الستة ثم نرتبها حسب أهميتها فنستهل المقدمة بذكر الأكثر أهمية فالأقل أهمية، وهكذا. ففي المثال السابق لدينا «ماذا» وهي وفاة المهندس ولدينا **من** وهي المهندس، ولو تساءلنا أي الأداتين أهم من الأولى؟ لاعتمد الجواب على جمهور الجريدة وعلاقته بالمهندس، فلو كان هذا المهندس مشهوراً لجاءت المقدمة في صورة تختلف عنها فيما لو كان المتوفى شخصاً مجهولاً.

ولتوضيح ذلك : لدينا الموت وهو **ماذا**، والميت هو **من**. والعلاقة الجدلية بينهما توضح الأهم. فإن كان المهندس غير معروف اكتسب أهميته (إخبارياً) من الموت، أما إذا كان مشهوراً فإن الموت (على أهميته الشخصية بالنسبة لكل إنسان) يكتسب جدارته هنا من هوية الميت. على أساس ذلك يمكن أن تأتي المقدمة بالاستهلال الآتي : توفي مهندس في حادث سير .. على أن يتبع في فقرة لاحقة تحديد هوية المهندس. لكن المقدمة الثانية تأتي في استهلال مختلف : توفي المهندس (فلان).

يتضح مما سبق أن **ماذا** (الموت) في المثال السابق أهم من **من** وأن المهندس اكتسب أهميته الإخبارية من الموت، في حين قد يكتسب الموت أهمية إضافية حين يتصل الأمر بالمشهورين.

وقد لا تكون **ماذا** أو **من** هي الأهم، بل قد تأتي أداة أخرى تفوقها أهمية مثل **كيف**، أو **أين**، يتسم جواب الواحدة منهما **بالطرافة** والغرابة غير المألوفتين؛ كأن ينتحر شخص بإسقاط نفسه من على برج عالٍ، إن **أين** تتسم هنا بطرافة تعطيها أهمية إضافية، أو يقع حادث اغتيال بواسطة الإبر المسمومة التي تطلق على الضحايا في الشوارع من أجهزة مركبة في المظلات العادية، وربما جاءت **لماذا** أو **متى** هي الأهم في معيار الناس، هنا لابد للمحرر أن يراعي الأهم بالنسبة إلى جمهور جريدته وأن يستهل مقدمة قصته الإخبارية بجواب الأداة الأهم، أو أن يجعل من هذه الأداة بأساليب أخرى في الكتابة الصحفية، ذروة لقصته، حتى لو لم ترد هذه الذروة في مستهل القصة.

نستطيع ضمن قالب الهرم المقلوب أن ننجز أكثر من ٩٠٪ من القصص الإخبارية العادية، ويمكن تشبيه تركيب القصة الإخبارية ضمن هذا القالب بالشكل الآتي :



من الواضح أن الخبر ضمن هذا القالب يتألف من ثلاث وحدات هي المقدمة وتتضمن الإجابة عن أبرز الأسئلة الستة، ولا ضرورة إطلاقاً لأن تجيب عنها جميعاً، وإلا كانت مكتظة ومنفرة للقارئ، يلي المقدمة تطويرها، وهذا التطوير قد يشتمل على جسر لغوي يقود بدوره إلى بقية الإجابات عن الأسئلة الستة ومن جوانب مختلفة قد يلجأ المحرر فيها الى استحضار حيثيات أو معلومات متصلة بالحدث. وهذه الحيثيات قد تتعلق بالماضي الإخباري للقصة، أو التوقعات المحايدة حوله، ويمكن إضافة وحدة رابعة إلى هذه الوحدات الثلاث وهي العنوان.

ومن ناحية أخرى فإن الوحدات الثلاث آنفة الذكر ليست أجزاء أو أقساماً يتألف منها الخبر، لأن الخبر في حقيقة الأمر يتألف من **قسمين فقط هما المقدمة والجسم**، وليس الأمر كما هو في المقال أو غيره من أنواع الكتابة الإعلامية، حيث يتكون الموضوع عادة من ثلاثة أقسام هي المقدمة، والجسم، والخاتمة. ولا تفوتنا الإشارة إلى المزايا التي تحققها المقدمة - البداية في طريقة الهرم المقلوب :

١ - فهي تلبي حاجة القارئ في أن يعرف بسرعة أهم ما في الخبر.

٢ - ويمكن بهذه الطريقة أن تستدرك كل طبعة من طبعات الجريدة (في العدد الواحد) التطورات المستجدة في الخبر ذاته، حيث إنها تتيح إمكانية قص الخبر، من جزئه الأخير لتوفير مساحة مطلوبة بإلحاح لنشر خبر عاجل، بحيث تبقى العناصر الأساسية لكل من الخبرين، المقطوع والعاجل.

٣- ثم لا ننسى أن المقدمة والعنوان يتضمنان عادة الحقائق نفسها، مما يسهل على المحرر مهمة التقاط العنوان المناسب للقصة الإخبارية من مجرد قراءة المقدمة، دون أن يضطر، في الأوقات الضيقة إلى قراءة كل أجزاء الخبر.

مما سبق يتضح أن للمقدمة وظيفتين رئيسيتين :

١ - الإحاطة بجوهر الخبر.

٢ - جذب اهتمام القارئ ودفعه إلى مواصلة قراءة بقية القصة.

وهكذا نستطيع الاستمرار في عد المقدمة مطلعاً للخبر أكثر من كونها وحدة منفصلة عن جسم الخبر حتى لو اكتفى القارئ بها، وهنا يبرز عدد من الاعتبارات في كتابة المقدمة :

١- من المستحسن أن تكون الجملة الأولى في المقدمة قصيرة ما أمكن، أو على الأقل أن تكون أقصر جمل المقدمة، وهي الجمل التي يفضل أن تظل قصيرة هي الأخرى.

٢- ليس من الضروري أن تحتوي الفقرة الأولى من المقدمة على أجوبة الأسئلة الستة كافة، بل تكفي فيها الإجابة عن ثلاثة أو أربعة على سبيل المثال. على أن تستكمل الإجابة عن الأسئلة الستة إما في الفقرة الثانية من المقدمة، أو خلال الفقرات اللاحقة.

٣- يفضل ألا تتضمن المقدمة أسماء كثيرة وحقائق كثيرة بحيث تكون مكتظة، وكذلك الأمر بالنسبة للأرقام.

٤- لا يشترط أن تتألف المقدمة من فقرة واحدة، بل قد تتكون من فقرتين وقليلاً من ثلاث فقرات، لكن الأغلب أن ترد في فقرة واحدة.

٥- من الضروري أن تبرز المقدمة الطابع المميز للخبر، وتكشف -ما أمكن- عن هوية الأشخاص والأماكن ذات العلاقة به.

أنواع المقدمات :

تورد معظم كتب التحرير الصحفي والكتابة الصحفية أنواعاً عديدة للمقدمات الخبرية، وكثير من المراجع العربية يتحدث عن هذه الأنواع حديثاً مطولاً ونظرياً، غير أن تطبيق الفرضيات النظرية على الكتابة الصحفية أمر لايخلو -أحياناً- من اعتساف، لأن بعض هذه الفرضيات بات قديماً الآن، أي أن الواقع الحالي للصحافة قد جاوزه، كما أن بعضها الآخر لايلائم الصحافة

العربية، وأساليب التعبير فيها بعامة.

وسنكتفي فيما يلي بذكر بعض هذه المقدمات كما توردها بعض المراجع العربية:

أنواع المقدمات:

١- مقدمة التلخيص.

٢- المقدمة الساخنة (وبعضهم أطلق عليها المقدمة القنبلة).

٣- مقدمة الصورة: كانت عيناه نصف مغمضتين . . .

٤- مقدمة حالة (أو جو) الحدث (في المباريات الرياضية).

٥- مقدمة الاقتباس: قواتنا لن تكون البادئة في العدوان . . .

٦- مقدمة المفارقة: لم يكتف المليونير بأرصدته الضخمة، بل ضبط اليوم متلبساً بسرقة قميص.

٧- مقدمة التساؤل: هل من حق الزوج أن يصفع زوجته؟

٨- المقدمة المجازية: أقتحم الجراد أرض لبنان . . . لقد بدأت إسرائيل غزوها لهذا البلد أمس.

٩- مقدمة الطرافة: استطاع فأر أن يفسد حفلة.

١٠- مقدمة المثل أو الحكمة: اتق شر من أحسنت إليه . . .

١١- مقدمة الحوار: أنت دكتاتور . . . - بل أنت الذي يزايد . . .

١٢- المقدمة الإذاعية: وتعتمد على أفعال وصيغ المخاطبة، كما تكون جملتها الأولى -عادة- اسمية.

وقد وردت مقدمات كثيرة أخرى في المراجع العربية، وبعضها -كما ذكرنا- ترديد لما ورد في المراجع الأجنبية القديمة.

على أن ما سبق لا يمنع الإفادة من هذه المقدمات، ويمكن مثلاً الإفادة منها في الموضعين الآتيين:

١- في التقارير الإخبارية الموسعة، ولا سيما المخصصة للنشر في المجلات.

٢- في القصص الإخبارية غير السياسة بعامة، وبخاصة أخبار الجو أو الحوادث أو القصص الاجتماعية وغير ذلك.

بيد أن التصنيف العملي للمقدمات -من وجهة نظرنا- ليس الذي يأخذ في اعتباره مضامينها فحسب، لأن هذه المضامين لاتنضبط ضمن قواعد ثابتة، **فالطرافة** يمكن أن تكون عنصراً من عناصر فرز المادة الإخبارية، وهي أيضاً كما ورد، نوع من أنواع المقدمات، كما أن مفهوم الطرافة غير متفق عليه بين جميع الناس. من هنا نرى

ضرورة الاتكاء على تصنيف آخر للمقدمات (وضعه فريق مؤلفي The Art of Editing) يقوم على أسلوب العرض لا على المضمون المتغير بين موضوع إخباري وآخر، ومن شأن تصنيف كهذا -على ماترى- أن يستوعب كل «الحالات» الإخبارية، هذا التصنيف يأخذ في اعتباره أساسين :

١- الأساس الأول هوية **من**.

٢- الأساس الثاني طبيعة **ماذا** وفيما إذا كانت بسيطة أو مركبة.

وتأسيساً على ذلك فإن هذه المقدمات هي :

١- مقدمة **تحديد الهوية الآني**.

٢- مقدمة **تحديد الهوية الآجل**.

٣- المقدمة **أحادية العنصر**.

٤- المقدمة **متعددة العناصر** (التلخيصية).

١- مقدمة تحديد الهوية الآني :

وتتكون هذه المقدمة من إشارة محددة إلى هوية **من**، حيث يكون جواب **من** شخصية مشهورة في العادة، ومن شأن ذكر اسمها أن يلفت القارئ ويدفعه إلى مواصلة القراءة. وعادة ما يناسب هذا النوع التصريحات أو الوقائع السياسية التي ترتبط باسم كبير يتردد في الأخبار : قال كوفي عنان الأمين العام للأمم المتحدة . . .

٢- مقدمة تحديد الهوية الآجل :

في هذا النوع من المقدمات يكتفى بالإشارة إلى صفة جواب **من** أو الشخصية دون ذكر اسمه؛ لأن أهمية **من** في الحدث تستند على **ماذا** أو **لماذا** أو أية أدلة أخرى : لقي عامل كهربائي مصرعه صباح أمس بصعقة من تيار كهربائي حين . . . إن اسم العامل غير مهم بالنسبة إلى القارئ العادي، بل المهم هو حدث الموت، و **من** كما ذكرنا أخذت أهميتها من **ماذا**، لكن هذا لايعني عدم تحديد هوية **من** بالمرة، بل تأجيل ذلك إلى فقرة لاحقة : وكان العامل واسمه إبراهيم عبدالرحمن أسعد من مخيم إربد . . .

٣- المقدمة أحادية العنصر :

تكون هذه المقدمة عادة في الأخبار البسيطة (المكونة من حدث واحد) كما يُلجأ إليها قليلاً في الأخبار المركبة متعددة الأحداث التي تجتمع ضمن سياق واحد قد يكون جغرافياً (أخبار لبنان في ٢٤ ساعة مع تنوعها واختلافها) أو حول شخصية

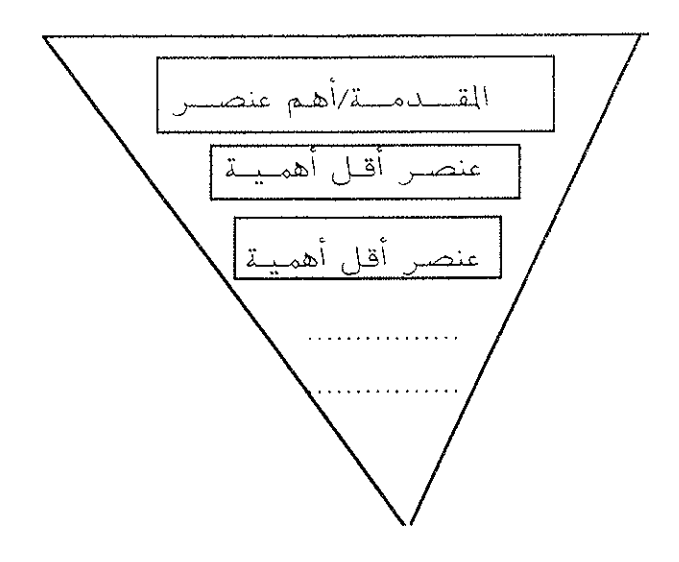
واحدة (نشاط يوم كامل لزعيم سياسي مع تعدده واختلافه) أو موضوعاً واحداً (مولد طفل برأسين في بكين وستة توائم في إسبانيا). هنا يختار المحرر عنصراً واحداً قد يكون أقوى هذه العناصر من وجهة نظره، ليبني مقدمته عليه، فقد يبدأ في المثال الآخر من بكين ليتحدث عن واقعة ولادة الطفل ذي الرأسين، ثم ينتقل إلى أسبانيا، ليسرد واقعة ولادة التوائم الستة على أن يفصل بين الواقعتين جسر لغوي كأن يقول : من جهة ثانية... أو : وفي مكان آخر....

٤- المقدمة متعددة العناصر :

وتشتمل المقدمة في هذا النوع على عدد من الوقائع يجمع بينها سياق واحد ففي المثال السابق يستطيع الكاتب أن يفرد الفقرة الأولى مثلاً لواقعة بكين، وأن يفرد الفقرة الأخرى لواقعة إسبانيا، ثم يلي ذلك جسر لغوي صغير يبدأ بعده الكاتب بسرد كل واقعة على حدة، وذلك بعد المقدمة المؤلفة من فقرتين، وربما لجأ المحرر إلى مقدمة من فقرة واحدة تشتمل على الواقعتين. ويكثر استخدام هذا اللون من المقدمات في أخبار القرارات التي تتخذها المجالس في جلسات معينة كأخبار المجالس البلدية والبرلمانات وغير ذلك. حيث تتخذ هذه المجالس قرارات كل واحد منها يؤلف خبراً مهماً، فيلجأ المحرر الى جمع هذه الأخبار ضمن خبر موسع واحد يستهله بمقدمة تلخيصية تشير إلى أبرز القرارات، والفرق بين النوعين الأخيرين، أن المندوب أو المحرر في النوع الثالث لا يتعرض للعنصر الآخر قبل إنهاء مقدمته، في حين تشتمل المقدمة، في النوع الرابع على العنصرين.

جسم الخبر :

إن المقدمة هي خير دليل لنا للولوج إلى جسم الخبر أو بقية القصة، صحيح أن المقدمة هي وحدة قائمة بذاتها لكنها -كما ذكرنا- ليست وحدة مستقلة، فهي عنصر ضمن بناء متكامل هو بناء الخبر، يتألف من عدد من الفقرات يُفضي كل واحدة منها إلى أخرى. والترتيب المألوف هنا قائم على **مبدأ الأهمية** : الذروة في المقدمة وبعد المقدمة تتابع وقائع الخبر أو جزئياته واحدة إثر أخرى، وحين تأتي نهاية الخبر نكون قد فرغنا من أقل جزئيات الخبر أهمية.



ويمكن رصد عنصر الأهمية المتتابعة (تنازلاً) في الخبر الآتي :

- **العنوان** : بأو، يصل الكويت في زيارة مباحثات.
- **المقـدمـة (ذروة الخـبـر)** : الكويت، بتـرا- يصل السـيـد كـولن باول وزير خارجيةالولايات المتحدة إلى الكويت اليوم على رأس وفد في زيارة تستغرق عدة أيام.
- **وقائع أقل أهمية** : وسيجري السيد باول مباحثات مع نظيره الكويتي الشيخ صباح الأحمد وعدد من كبار المسؤولين الكويتيين تتعلق بالعلاقات الثنائية والوضع في المنطقة. إضافة إلى القضايا ذات الاهتمام المشترك.
- **وقائع أقل أهمية** : وتأتي زيارة الوزير الأمريكي لدولة الكويت ضمن جولة له في عـدد من الدول العـربيـة هي بالإضـافـة إلى الكويت : المملكة العـربيـة السعودية، ومصر، والأردن.

وكما أوضحنا سالفاً فإن القارئ العادي يمكن، لضيق وقته أحياناً، أن يكتفي بقراءة المقدمة ليحيط بجوهر الخبر. كما تستطيع الجريدة عند ورود أخبار مهمة في آخر لحظة أي قبل إغلاق خط الصدور Deadline . أن توفر مساحة للخبر المهم العاجل من حذف الأجزاء السفلى من الهرم المقلوب دون أن تحرم القارئ من الإحاطة بجوهر الخبر.

وينصح فلويد باسكت ورفاقه ببعض القواعد الأساسية التي يمكن اللجوء

إليها للتأكد من سلامة بناء جسم القصة الإخبارية :

١- بعد كتابة المقدمة على الأسس المتفق عليها أضف معلومات إضافية مهمة لم تكن قادراً على تضمينها في المقدمة .

٢- توسع في المعلومات التي قدمتها في المقدمة .

٣- استمر في تقديم معلومات جديدة حسب ترتيب الأهمية التنازلية .

٤- طور الأفكار ، حسب نفس النظام الذي قدمتها فيه .

٥- بصورة عامة ، خصص فقط فكرة واحدة جديدة لكل فقرة .

٦- استعمل أدوات انتقالية من فكرة إلى أخرى .

ملاحظة : تجنباً للتكرار، فقد آثرنا إثبات مراجع مباحث الفصل الثالث -مجتمعة- في نهاية الفصل.

المبحث الثاني
الحديث الصحفي

سأكتفي هنا بمقاربة أولية لبعض المسائل الأساسية المتعلقة بالحديث الصحفي والمقابلة الصحفية. ذلك أن لتناول موضوع الحديث أو المقابلة الصحفية جانبين: **الأول** جانب إجرائي يتعلق بالمهارات السلوكية، أي **غير الكتابية**، وليس من مهمتنا في هذا الكتاب أن نتعرض للجوانب الإجرائية إلا في أضيق نطاق ممكن.

أما **الجانب الآخر**، وهو **الجانب الكتابي** بما يتصل به من مهارات، فلعل في ما ورد من كلام حول كتابة الأشكال الأخرى، ما يمكن أن يغني عنه، ذلك أن الحديث الصحفي، يظل، في المقام الأول، مادة إخبارية، شأنه في ذلك شأن الخبر والتحقيق. ولكنه يختلف عنهما في كونه **طريقة** في الحصول على المادة الإخبارية وقليلاً ما يكون شكلاً مستقلاً.

ولعل أولى هذه المسائل هي مسألة الاصطلاح؛ فهل هو حديث صحفي أم مقابلة صحفية؟ وهل يشير هذان التعبيران إلى مسمى واحد أم أن هناك فروقاً بينهما؟ لا أجد -بداية- غضاضة في إطلاق اسم الحديث - بمعناه المألوف في الصحافة العربية- على المقابلة أو إطلاق اسم المقابلة على الحديث وذلك لأكثر من سبب: ففي خضم توسع مفاهيم التعبير الاصطلاحي الذي يسود جوانب حياتنا الثقافية بعامة ومنها بطبيعة الحال بعض تأصيلاتنا النظرية في الكتابة الصحفية، .... في خضم هذا التوسع أصبح من الممكن مجاوزة مثل هذه الفروق الدقيقة لاسيما أن عدم التفريق بين التعبيرين هنا بات من الشيوع بحيث يجعل من الصعوبة بمكان تخصيص مفهوم محدد واحد لكل من التعبيرين، وهو وضع يكاد يدفعنا إلى البحث عن التخريجات التي توحد بينهما عوضاً عن أن نميز بينهما، أضف. إلى ذلك أن كلمة **حديث** إذا ما توخينا الدقة هي ترجمة لكلمة Speach الإنجليزية، ومفهوم هذه الكلمة يتجه إلى إعطاء الكلام (أو الحديث) من جانب المتحدث لا إلى أخذه من جانب الصحفي. بل إن بعضهم يقصر "**الحديث** على شكل واحد من أشكال الاتصال وهو الاتصال بطريق واحد One Way Communication ونحن -في صحافتنا العربية- لانكاد نلتفت إلى هذا الوضع حين نتحدث عن **الحديث الصحفي**، وربما شفع لنا هذا استعمال تعبير **الحديث** بمعنى **المقابلة** ولكن بشرط تناسي الصلة بين الكلمة ومقابلتها الانجليزية.

على أننا -من جهة أخرى- لا نرى بأساً في أن نفرق بين التعبيرين تفريقاً عملياً لا أكاديمياً فقط ؛ فبالإضافة إلى ما ذكرناه حول أصل كلمة **حديث** نشير إلى فرق ربما كان كافياً في المضمون نفسه ؛ فحين يكون كلام المتحدث منصباً على غاية اخبارية محددة تتعلق بموضوع واحد، عادة مايكون من موضوعات الساعة، فإن الكلام يكون أقرب إلى **المقابلة** Interview منه إلى الحديث. بكلمة أخرى فإن المقابلة تكون هنا أداة للحصول على المعلومات، ولها شكل مستقل عن أشكال الكتابة الصحفية. فعلى سبيل المثال، يتجه المندوب إلى إحدى الشخصيات التي لها علاقة أو خبرة إدارية ومعرفة بقرار ما أو تطور ما . . . للحصول منها على إضافات أو معلومات ووقائع ضرورية لاستكمال الخبر الصحفي أو الحديث أو التقرير أو التحقيق . . . إلخ، أما إذا كان كلام المتحدث يدور حول شخصيته هو : حياته أو مواقفه أو آرائه إلخ . . . فإن الكلام هنا أقرب إلى **الحديث** منه إلى المقابلة وحينئذ يخرج المندوب بشكل صحفي مستقل قائم بذاته هو الحديث الصحفي. وربما استندً المرحوم عبداللطيف حمزه على هذا الفهم حين تحدث في كتابه القيم «المدخل في فن التحرير الصحفي» عن أنواع الحديث الصحفي **فذكر أنها تشمل حديث المعلومات، وحديث الرأي، وحديث التسلية، وحديث المؤتمرات** وغير ذلك.

وعلى الرغم مما سبق نستطيع أن نقول إن الحديث الصحفي والمقابلة الصحفية يتطلبان من جملة ما يتطلبان عدداً من **الشروط الأولية** :

١- اختيار الشخصية المناسبة للحديث، ولا يشترط في هذه الشخصية الشهرة أو البروز بل تكفي في كثير من الأحيان ملاءمتها واختصاصها بالموضوع الذي تتحدث فيه.

٢- جمع المعلومات الكافية عن المتحدث، ويمكن الحصول عليها من قسم المعلومات في المؤسسة الإعلامية، ومن قراءة كتابات هذه الشخصية وما كتب عنها كما يمكن الاتصال بالمعارف والصحفيين وأخذ مثل هذه المعلومات منهم، وربما لجأ بعض الصحفيين إلى المتحدثيْن أنفسهم.

ولا أظن أننا مضطرون إلى الخوض -في هذه العجالة- في تفصيلات شروط الأسئلة أو سلوك الصحفي سواء قبل المقابلة أو أثناءها أو بعدها، فهذه أمور تكفلت بها كتب التحرير والكتابة الصحفية، ومكتبتنا العربية تعج بها الآن، ولكن حسبنا الآن أن ننبه إلى أمور يحسن مراعاتها قبل اللقاء الصحفي، وأثناءه وبعده.

الأمر الأول : ويتعلق بأخطر مشكلة يواجهها المندوب الصحفي على الإطلاق **وهي** مشكلة **حجب المعلومات**، ذلك أن المتحدثين -من هذه الناحية- فئات ثلاث : متعاونون، وممتنعون، ومترددون، وجهود المندوب الإقناعية ينبغي أن تنصب على الفئتين الثانية والثالثة، والمندوب المتمرس **لا يقبل كلمة لا على أنها نهاية المطاف**.

الأمر الثاني : **عدم الإفراط في الاعتماد على أجهزة التسجيل**، أو الاتكاء عليها وحدها، فقد يجر الاعتماد على هذه الأجهزة متاعب قد تودي باللقاء وتحرم الصحفي وصحيفته وقراءه من القصة. وليس المقصود بهذه المتاعب ما ينجم عن الأعطال الفنية فحسب، بل محدودية طاقة جهاز التسجيل على استحضار جوانب المقابلة كافة، بكلمة أخرى هل يستطيع جهاز التسجيل أن يرسم لمستمعيه صورة عن تعبيرات وجه المتحدث أو انفعالاته أثناء كلامه ؟ أضف إلى ذلك أن بعض المتحدثين قد يرفضون بداية الحديث أمام الجهاز، ويطلبون إلى المندوب الاكتفاء بتسجيل أقوالهم كتابة، وفي هذه الحالة لا يملك المندوب إلا أن يستسلم لرغبة المتحدث. وعلى هذا الأساس يجب على المندوب أن يطور لنفسه طريقة في اختزال المعلومات، وقد لايتعامل بهذه الطريقة أو يفهمها أحد سواه بحيث يكون جاهزاً لتسجيل المقابلة كلها في حالة تعذر استعمال الجهاز.

الأمر الثالث : **ضرورة سيطرة المندوب الصحفي على زمام المبادرة أثناء المقابلة**، فلا يسمح لمحدثه بأن يحوله إلى أداة يبث من خلالها أفكاره أو إنجازاته بعيداً عن الموضوع الأساسي للقاء، إن استخراج المادة الصحفية الجديرة بالنشر لايعتمد على المتحدث فحسب، بل كذلك على المندوب الذكي اللبق.

الأمر الرابع : **يتصل بالصياغة**، إذ ليس من المقبول صحفياً أن تكون لغة المندوب

وطريقة عرضه عالة على المتحدث بحيث يملي عليه ما يشاء وبالطريقة التي يشاء، ولست أعنى بهذا مايقوم به المحرر من جهد لتجهيز المادة الصحفية للنشر، بل أعني ألا يتحول الحديث إلى مقال يكتبه المتحدث.

الأمر الخامس : ضرورة أن يعمد المندوب إلى **كتابة ما حصل عليه بعد اللقاء مباشرة**، أي أن تكون عملية الكتابة أول عمل يقوم به بعد انتهاء المقابلة، لأن من شأن ذلك عدم ضياع أي جزء من الحديث في زوايا النسيان.

المبحث الثالث
التحقيق الصحفي

محاولة لتحديد المفهوم :

على الرغم من أن هذه العجالة لا تتوخى التصدي لمناقشة مفاهيم أكاديمية هي أقرب إلى أن تكون في الجانب التنظيري من موضوعنا . . . فإننا لانستطيع أن نتجاهل تقليداً علمياً راسخاً درجت عليه معظم الأبحاث والدراسات ألا وهو محاولة تحديد المفهوم، ذلك أن محاولة كهذه من شأنها أن تساعد في تحقيق احترام وحدات الموضوع، وإذا ما تحقق هذا الاحترام، فإن هذا من شأنه أن يهيىء للدراسة -أي دراسة- انضباطاً منهجياً يقود بدوره إلى التناول الأعمق، والنتائج المتوخاة.

ولقد بات من المسلم به الآن أننا مازلنا نعيش فوضى اصطلاحية، ولعل هذه الفوَضى تأخذ أوسع تجلياتها في العلوم الحديثة نسبياً أو تلك الوافدة مع منجزات العصر، ونشير بالتحديد هنا إلى علم الاتصال ووسائله المختلفة، فلقد ارتبطت بهذا العلم عشرات الاصطلاحات التي مازالت في حاجة إلى التعريف الدقيق والتحديد الوافي، وهي ناحية أفردنا لها مبحثاً كاملاً في الفصل الرابع والأخير.

ومن الممكن القول إن الموضوع الذي بين أيدينا الآن لم يسلم من تناول كهذا؛ فمنذ بداية الدراسات التأصيلية للإعلام نلاحظ أن عبداللطيف حمزة، وهو من رواد علم الصحافة، يعرف **التحقيق الصحفي على أنه عملية تسليط الأضواء على فكرة أو مشكلة أو ظاهرة آنية، إيجابية أو سلبية من خلال تناولها بالشرح والتحليل، بالاستعانة بالأشخاص الذين يقعون في دائرتها**. وواضح أن مثل هذا التعريف ينطبق على الاستطلاع أو الريبورتاج الشائع في صحافتنا العربية، وقد ينطوي هذا التعريف على مفهوم التحقيق الاستقصائي Investigative Report ولكن المشكلة أنه يمتد ليشمل غيره من المعالجات الصحفية، بل قد يمتد ليشمل الخبر الموسع أو التقرير الإخباري.

ويعرض الدكتور محمود أدهم عشرات التعريفات للتحقيق الصحفي،

ومعظم هذه التعريفات صادر عن تجارب شخصية أو ذات طبيعة مهنية؛ فتارة يكون التحقيق الخبر المهم والطريف الذي ينبغي ألا يمر عليه الناس مرور الكرام، وتارة أخرى هو تقرير بالصور يقوم بإجرائه صحفي محترف بهدف كشف جوانب إحدى المشكلات وإثارة انتباه الرأي العام من حولها. ومن الملاحظ هنا أنه في هذين التعريفين يكمن خلط بين الخبر والتقرير من جهة والتحقيق من جهة أخرى؛ فالأهمية والطرافة عنصرا جدارة في أي جهد إعلامي خبراً كان أم تحقيقاً أم غير ذلك. كما لا أرى وجهاً لازباً لاشتراط كون التحقيق (بمعناه العلمي) مصوراً إلا من حيث كون الصورة دليلاً دامغاً على صحة القصة أو الواقعة، ثم إن كون الصورة ضرورية -في التحقيق- عنصراً تيبوغرافياً، فهذا عنصر تتطلبه كل أشكال الكتابة الإعلامية، على أن الإشارة إلى الاحتراف المشترط قد تثير مفارقة عجيبة؛ فقد يكون التحقيق الكامل ثمرة عمل أحد الهواة ولا علاقة له بالعمل الصحفي، ومثال ذلك البقال الفلسطيني الذي أثارته ممارسات جنود الاحتلال الإسرائيلي بحق العمال الفلسطينيين على أحد المعابر، فما كان منه إلا أن ترصد بكاميرته (الفيديو) لهذه الممارسات وصورها (كان ذلك أواخر ١٩٩٦) ثم وزع الفيلم على محطات التلفزة الإسرائيلية والعالمية، وبذلك حقق هذا المواطن الفلسطيني وبمجهود عفوي تحقيقاً إعلامياً مصوراً محققاً للشروط العلمية الأساسية للتحقيق الإعلامي الصحيح، وهذه الشروط هي: الواقعة غير القانونية، ووجود الجهة التي تحاول إخفاءها، ثم الجهد الصحفي المقصود، على أن الأمر على خلاف ذلك بالنسبة لتصوير حادث اغتيال اسحق رابين رئيس الوزراء الإسرائيلي قبل ذلك بنحو عام، إذ تم تصوير ذلك الحدث بمحض الصدفة ومن جانب هاوي تصوير أتى ليصور تجمعاً احتفالياً ولم يأت ليوثق حادث اغتيال سياسي، وقد تكررت هذه الصدفة خلال شهر نوفمبر ١٩٩٦، وعلى نحو مثير كذلك، حين كان اثنان من المستجمين على شاطىء المحيط الهندي يصوران المنطقة، فكان أن اصطادت كاميرتهما (الفيديو) طائرة إثيوبية منكوبة وهي تهوي إلى مياه المحيط بعد نفاذ الوقود منها، وأثناء عملية اختطافها، وكان ثمن هذا

الصيد خمسة وستين ألف دولار دفعته إحدى محطات التلفزة العالمية . والمثالان الأخيران ليسا بالتأكيد جهداً تحقيقياً لانتفاء الغاية الصحفية أصلاً .

وفي التعريفات التي يحشدها الدكتور محمود أدهم في كتابه **فن تحرير التحقيق الصحفي** يلاحظ الدكتور أدهم -بحق- أنها كلها لاتفي بالمطلوب ، ولكنه يقدم في النهاية **تعريفه** الخاص الذي يقول فيه بالحرف : «التحقيق الصحفي المصور هو تغطية تحريرية مصورة تضيف مزيداً إلى خبر جديد ، أويتناول موضوعاً قديماً أو مشكلة هامة وتكون أكثر من مجرد قصة أو تقرير عنه . مقدمة لظواهره . رابطة بين أسبابه القريبة والبعيدة ونتائجه الحالية والمتوقعة . مقدمة كذلك لآراء من يتصلون به عن قرب أو يثق القراء في درايتهم بجوهره ، مع جواز تقديمها لرأي المحرر نفسه أو وجهة نظر وسيلة النشر . ضاربة المثل بوقائع مشابهة في الداخل أو الخارج حديثة أو قديمة . يقوم بها محرر يجمع بين صفات المخبر الصحفي والباحث ، وله دراية باللغة العربية وقدر من الذوق الأدبي ومعرفة بلغة أجنبية أو أكثر ومعرفة بالتصوير وبالاختزال ويقدم لقرائه بهذه التغطية مادة مفيدة ومشوقة ، وقد يوجههم بعدها إلى وجهة معينة ، كما يقدم لصحيفته أو مجلته زيادة في عدد النسخ المبيعة» .

إن التعريف السابق ينم ولاشك عن خبرة وتمرس في العمل الصحفي النظري والميداني ، ولكن المشكلة تكمن في ناحيتين : أولاً : طول هذا التعريف ؛ فعلى الرغم من أن المؤلف برر هذا الطول بأنه إنما يهدف إلى تقديم تعريف شامل محدد ومفصل مادام محققاً لفائدة البحث العلمي ومن يقومون بدراسة هذا الفن ؛ فإن هذا يتعارض بدورة مع ما أجمعت عليه أسس تحرير التعريف من ضرورة كونه مجرد **تحديد الشيء بذكر خواصه المميزة** ، ومن ثم فإن هناك فرقاً بين التعريف وشرح التعريف ، لقد قام الدكتور أدهم بتقديم شرح التعريف دون أن يقدم التعريف نفسه .

ثم إن هذا الشرح ، ثانياً؛ بعناصره المتعددة يمكن أن ينطبق على أي شكل من أشكال الكتابة الصحفية ولاسيما الخبر ، بمفهومه العام ، أو بشكله الموسع (التقرير) .

الشروط الثلاثة :

تنطوي كلمة **تحقيق** في اللغتين العربية والإنجيزية (على الأقل) على مستويين : مستوى يتعلق بالمعنى المجرد، أو المعنى المعجمي إن شئت، ومستوى آخر اصطلاحي ارتبط بالصحافة المعاصرة، واتخذ شكلاً بارزاً من أشكال المادة التحريرية.

ولعل هذا ناجم عن أن الكلمة العربية ترجمة حرفية للكلمة الإنجليزية investigation التي تعني **التحقيق**.

ومما لاشك فيه أن المسافة بين مستويي الكلمة القانوني والصحفي، ليست شاسعة؛ إذ إن حقق الأمر : أثبته وصدقه، وتحقق من الأمر : تأكد لديه، والحقيقة : الشيء الثابت يقيناً. وكل هذه المعاني شروط بديهية في التحقيق الصحفي. الذي يسعى إلى الحقيقة، وينشد الثابت واليقيني تجاه مسألة من المسائل التي تهم الرأي العام.

وفي عالم الصحافة نوعان رئيسيان من التحقيق، أولهما ما يسمى بالتحقيق أو الريبورتاج Reportage وهو الضرب الشائع للتحقيق الصحفي في صحافتنا العربية، والآخر ما يعرف بالتقرير الاستقصائي Investigative Report وهو نوع عزيز في صحافتنا، وقلما ظفر قارئها بقصة من هذا الضرب مكتملة الشروط، واضحة الأسس. ويمكن تعريف هذا الضرب من **التحقيق** بأنه جهد إعلامي مقصود، بالكلمة أو الصورة، أو كليهما معاً، يتوخى الكشف عن واقعة أونشاط غير قانوني، ثمة مصلحة لجهة ما في محاولة طمسه، أو إخفائه.

والمفهوم الأول، وهو المفهوم الشائع في صحافتنا العربية هو **الريبورتاج** ويطلق عليه عندنا أيضاً **التحقيق** كما ذكرنا، على أن هذا يظل أقرب إلى مفهوم التقرير منه إلي التحقيق. وسنحاول فيما يلي أن نتلمس بعض جوانب المفهوم الموضوعي للتحقيق الصحفي، ثم المفهوم الشائع للتحقيق الصحفي في صحافتنا العربية، ونعرض بعد ذلك لمفهوم الحملة الصحفية وللفرق بينها وبين الأجناس الصحفية الأخرى وبخاصة التحقيق.

إن أول ما يفترضه **التحقيق الصحفي (الاستقصائي)** هو **وجود واقعة، ممارسة، أو عمل غير شرعي من وجه من الوجوه،** عمل يتعارض مع مصلحة المجتمع، أو، في الأقل، لاتقبله أغلبية الناس على أنه ممارسة مسموح بها. من ثم ينبغي الكشف عنه من جانب الصحافة لأن ذلك واجبها، إذ إن إحدى وظائف الصحافة المحافظة على حقوق المواطنين، والدفاع عن مصالحهم وحمايتها. ومن ثم فإن الكشف عن أي ممارسات منحرفة مسؤولية وطنية وأخلاقية تقع على كاهل الصحافة.

وثاني شروط التحقيق الاستقصائي **وجود جهة ما لها مصلحة في بقاء هذه الممارسة المنحرفة طي الكتمان،** بل تقاوم أي محاولة للكشف عنها لأن الكشف عن الواقعة سيؤدي ولاشك إلى تقديم المسؤولين عن الانحراف إلى العدالة، وبذا تكرس الصحافة نفسها سلطة رابعة حقاً في المجتمع، من خلال حراستها لمصالح أبنائه وفضح كل من يهدر حقوقهم. فعلى سبيل المثال وفي قصة إخبارية في إحدى الصحف العربية يمكن أن تكون نواة لتحقيق صحفي متكامل نجد أن هناك جهة ما قد أنشأت أربعة مصانع للنسيج والملابس الجاهزة في إحدى المحافظات، وبعد إنشاء المصانع واستيراد معداتها من الخارج صدر قرار آخر من الجهة نفسها بإلغاء المشروع ونقله إلى محافظة أخرى، مما تسبب في تبديد الملايين من خزانة الدولة وضياع أربع سنوات من الجهد. وتطرح الصحيفة (في العنوان) هذا السؤال الذي يشير بطرف خفي إلى جهة ما (لايفصح التحقق عنها بشكل مباشر) لها مصلحة في عملية نقل المشروع، ولها، وبالتأكيد، مصلحة في بقاء الدوافع الحقيقية لنقل المشروع طي الكتمان وذلك حين تقول: «من المسؤول عن . . . ؟».

كما أن القصة نفسها **ثمرة جهد صحفي و تحقيق ميداني** قام به مندوب، وهذا هو الشرط الثالث والأخير الذي يكتمل به التحقيق الصحفي وهو بعبارة أخرى: عمل صحفي منظم، بمعنى أنه لابد من توافر القصد والمجهود الصحفي وراء ما ينشر، إضافة إلى الشرطين المشار إليهما، حتى يصبح تحقيقاً بالمعنى العلمي والمهني.

ولعل أسطع مثال للتحقيق الصحفي بهذا المفهوم في صحافتنا العربية يتجلى

بما قام به إحسان عبدالقدوس في مطلع الخمسينيات من جهد صحفي متميز أسفر عن الكشف عما عرف **بقضية الأسلحة الفاسدة** التي زُود بها الجيش المصري إبان الحرب العربية الإسرائيلية الأولى سنة ١٩٤٨ .

ووترغيست :

إن المثال الكلاسيكي المتكامل والناصع للتحقيق الصحفي (في الصحافة العالمية) هو ما قام به بوب ودوارد وكارل بيرنشتاين في جريدة الواشنطن بوست من جهد صحفي أدى إلى فضح بعض ممارسات الرئيس الأميريكي الأسبق ريتشارد نيكسون وكان سبب استقالته سنة ١٩٧٤ ، وهو ما عرف **بفضيحة ووترغيت** .

ففي هذا الجهد الصحفي اجتمعت ، وتضافرت ، العناصر الثلاثة المشار إليها آنفاً للتحقيق الصحفي .

وفي المقابل ، اشتهر في وقت ما في السبعينيات ، ما عُرف بقضية **أوراق البنتاغون** إذ نشرت صحف النيويورك تايمز ، وواشنطن بوست ، وبوسطن غلوب ، بعض الوثائق التي عدتها الحكومة الأمريكية في غاية السرية ، مما حداها على التوجه إلى المحكمة لمقاضاة تلك الصحف . هنا يتوافر شرطان للتحقيق : الممارسة أو الواقعة التي يهم الرأي العام معرفتها ، إذ إن شخصاً ما «سرب» وثائق معينة وهو موظف حكومي سابق ، اعتقد حقاً أن أوراق البنتاغون هذه أمر ينبغي أن ينشر ، وأن يطلع عليه الناس ، ثم هناك ، كشرط ثان جهة ما ، تحاول إخفاء الواقعة ، أو ترى أن من مصلحتها بقاءها طي الكتمان . لكن الجهد الصحفي وهو الشرط الأساسي الثالث لايتوافر هنا ، إذ قدمت الأوراق جاهزة إلى الصحف الثلاث ولم يكن في ذلك أي جهد صحفي مخطط أو مدروس . وقد سبقت الإشارة إلى أن توافر الشروط الثلاثة في التحقيق الصحفي أمر عزيز المنال في صحافتنا العربية ، وإن دأبت بعض صحف المعارضة في عدد قليل من الدول العربية على تقديم بعض الموضوعات الصحفية بطريقة تقترب من طريقة التحقيق الصحفي بمعناه السابق .

وهكذا فإن ما بات يعرف بصحافتنا العربية بالتحقيق الصحفي لا تتوافر فيه

-في كثير من الأحيان- الشروط الثلاثة، وبكلمة أخرى فإن بعض الصحف العربية تطلق وصف تحقيقات على جهود قد لاتكشف بالضرورة عن ممارسة غير مشروعة، كأن يكون التحقيق حول إنجاز ما، أو -ربما- لم يكن التحقيق ثمرة جهد صحفي منظم ومقصود وإنما مجرد تلخيص وتحليل لتقرير يتم حول تزايد حوادث الطرق مثلاً أو حول خطر العمالة الوافدة أو غير ذلك.

مما سبق نفهم أن ما تنظر إليه صحافتنا العربية، وكذلك كثير من المراجع التي تناولت الموضوع، على أنه «تحقيق صحفي» قد لايلبي الشروط جميعها، ربما كانت هذه الجهود **أقرب إلى التقرير الصحفي**.

من هذا المنطلق تتحدث المراجع العربية (كتب جلال الدين الحمامصي بالذات) عن شروط نجاح التحقيق. واعتقد أن لا مناص أمامنا من الأخذ ببعض هذه المفاهيم مادامت تدور حول نماذج تطبيقية سائدة (ولا تتعامل مع مجرد فرضيات نظرية) تنبع قوتها وتستمد استقرارها من واقع موضوعي وتطبيقي، وهكذا تتحدث هذه المراجع عن ضرورة **اختيار فكرة التحقيق مما يشغل أذهان الجمهور**، لأن نجاح التحقيق الصحفي يتوقف على مدى تجاوب الرأي العام مع موضوع التحقيق، ومعنى هذا أن فكرة التحقيق يجب أن تنبع من أعمدة الأخبار أو من أخبار لم تنشر بعد، ويعلم الصحفي أن نشرها يثير القراء.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى عنصر **التوقيت**، فإن هذا عامل أساسي في اختيار فكرة التحقيق أو موضوعه، فالتحقيق عن نظم الامتحانات أو أوضاعها يكون ناجحاً لو نشر قبيل الامتحانات أو أثناءها. ولكن ليس بعد انتهاء الامتحانات بفترة طويلة. والتحقيق الذي يتناول موضوع تسويق سلعة زراعية يُحكم عليه بالإخفاق فيما لو نشر بعد انتهاء موسم السلعة بفترة طويلة. كذلك فإن التحقيق السياسي الصحفي الحي هو الذي يكتب خلال الفترة السياسية المتعلقة به بحيث يكون موضوع التحقيق ما زال يشغل اهتمام الناس.

وثمة عامل آخر مهم (كما يرى الحمامصي) وهو أن يصل كاتب التحقيق، إلى حلول عملية في نهاية تحقيقه يعرضها كعلاج لما تناوله بالبحث في تحقيقه الصحفي. ذلك أن هذه الحلول سترفع المجهود من مجرد سرد البيانات إلى مستوى البحث الذي ينتهي إلى حلول مدروسة ومستقاة من الذين يعرفون، ولكن ليس تحت يدهم سلطان التنفيذ. فالمحقق الصحفي هنا يساعد المسؤول ويوحي إلى القارئ أنه أمام وضع معين حلوله ممكنة وعملية.

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق، كعامل من عوامل نجاح التحقيق، **شرط التوازن**، وهو شرط عام يشمل جميع أجناس المادة الإخبارية، ولاينفصل عن شرط **الموضوعية** الذي تتمايز به مادة الخبر عن مادة الرأي.

والتوازن في معناه الأولي يفترض إتاحة المجال أمام أكثر من وجهة نظر لكي تعرض نفسها أو تعرض الموقف الذي تستند إليه. أي **وجهتي نظر متعارضتين على الأقل**. ومعنى **متعارضة** يختلف بالتأكيد عن معنى متعددة؛ بمعنى أن التعارض يعني الاختلاف، في حين لاينطوي معنى التعدد - بالضرورة- على عنصر الاختلاف.

ولتوضيح معنى التوازن نسوق المثال الآتي : (س) صحفي يقوم بإعداد تحقيق حول قصور خدمات البلدية في منطقة ما، وبالتحديد خدمات النظافة. (س) أخذ وجهة نظر المواطن (ص) المتذمرة من سوء مستوى هذه الخدمات، ثم أخذ وجهة نظر (ع)، وهي مماثلة لوجهة نظر (ص)، إنهما -في حقيقة الأمر- يقدمان وجهتي نظر متماثلتين لكنهما ليستا متعارضتين. (والأصح هنا أن نتحدث عن وجهة نظر واحدة) لتحقيق مبدأ التوازن على المحرر أن يتذكر أن مجرد نشر آراء (ص) و (ع) يسيء إلى وجهة نظر أخرى، إلى طرف آخر وهو المسؤول عن أداء خدمات النظافة في البلدية، إذ ربما لدى هذا المسؤول ما يوضح المسألة، وما يبرئ البلدية من تهمة الإهمال، كأن تكون المنطقة مثلاً خارج حدود تنظيم المدينة، وما أكثر التداخل في مناطق حدود البلديات، بحيث لايقع اللوم على المسؤولين عن أداء خدمات النظافة في البلدية وإنما على جهة أخرى، لكن القارئ قد لايدرك ذلك إلا إذا تم إيضاحه بصورة مباشرة

وفورية، وإلا فسيقع ضرر على مسؤول النظافة، مما يمكنه من مقاضاة الجريدة بتهمة القذف أو التشهير أو الاتهام غير الصحيح بعدم قيامه بمسؤولياته.

وثمة مقوم آخر من مقومات التحقيق وهو **التناسب** ويُعنى به تقدير الحجم المناسب لكل جزء من الأجزاء الثلاثة التي يتألف منها التحقيق وهي **المفتتح وعرض الموضوع والقفلة**، إذ إن المفتتح كالمقدمة ينبغي ألا يجاوز طول مقدمة الموضوع أو التصدير العام للموضوع، أو -إن شئت- مدخله.

والمفتتح، عادة، زاوية يلج من خلالها كاتب التحقيق إلى عرض جزئيات موضوعة، ولئن اتفقت نسبة حجم مفتتح التحقيق مع نسبة حجم مقدمة الخبر العادي، فقد لاتتفق بالضرورة وظيفة المفتتح مع وظيفة المقدمة الإخبارية. إن للمقدمة - في الخبر العادي القائم على طريقة الهرم المقلوب - وظيفتين رئيسيتين: تقديم جوهر الخبر، ودفع القارئ إلى مواصلة قراءة ما بعد المقدمة. لكن مقدمة التحقيق تقنع - في معظم الأحيان - بالوظيفة الثانية. والمسألة ببساطة، أن التحقيق لا يتعامل دائماً مع حالات ساخنة (زمنياً) ومن ثم فقد لاتكون الضرورة ماسة لوضع **أحدث** أو **أهم** ما في القصة في المقدمة، وإنما المهم أن يقود المفتتح القارئ إلى أجزاء التحقيق الأخرى. وغالباً ما يتم ذلك من خلال زاوية معينة في الموضوع.

ومن المنطقي، بناء على ما سبق، أن يحتل حجم الجزء التالي للمفتتح، أي **جسم التحقيق**، القسم الأكبر من الموضوع كاملاً؛ فبعد أن يتأكد الكاتب أن المفتتح من شأنه أن يدفع القارئ إلى مواصلة القراءة يبدأ بعرض جزئيات الموضوع، من لقاءات أو دعاو، أو شروحات أو غير ذلك. وهذه الأمور تحتل حجماً أكبر بكثير من المفتتح الذي قد لايتعدى كونه زاوية تقود إلى أحد تلك الأمور.

وهكذا الشأن **في القفلة**، أو الخاتمة كما يسميها البعض؛ إذ ليس من المعقول أو المقبول أن يكون حجمها مساوياً لحجم متن الموضوع؛ من المستحسن أن يكون حجم القفلة دون حجم المفتتح، وأحياناً تكون مجرد فقرة صغيرة، وربما جملة واحدة إن اتسمت بشروط القفلة الناجحة من قوة التأثير.

ومقوم آخر للتحقيق الصحفي هو **كفاية المادة** أو وفرتها مما يتيح للكاتب حرية كبيرة في العزل والاختيار، عزل ما لا يراه ضرورياً للتضمين، واختيار ما يرى أنه ضروري للنشر.

إن تعامل الصحفي مع الحقائق الناقصة قد يؤدي إلى تحقيق شائه يفتقر إلى الدقة والموضوعية والتوازن معاً. ولعل المثال الذي أوردناه عن أوضاع خدمات النظافة يوضح المسألة؛ إذ إن اسقاط وجهة نظر الجهة المسؤولة من التحقيق يعني - بالإضافة إلى فقدان التوازن - أن التحقيق منحاز ضد مسؤولي النظافة، لأنه تعامل مع وجهة نظر واحدة، وهو ما يفقد التحقيق موضوعيته، ولقد ذكرنا آنفاً أن تحقيقاً آخر حول هذا الموضوع قد يسفر عن تكشف حقائق مغايرة لما ورد، ويتسم من ثم بالدقة، وهي السمة الأساس في كل كتابة إعلامية.

أضف إلى ما سبق أن قارئ التحقيق في أيامنا هذه ليس قارئاً جاهلاً، لاسيما أننا نعيش عصر ثورة المعلومات ضمن تنافس رهيب بين وسائل الإعلام على تقديم المعلومات، وعلى **أوسع** صورة ممكنة للحدث والقضية وأكثرها إقناعاً للقراء.

كما أن المعلومات الكافية ينبغي أن تكون أيضاً **جديدة** بحيث يشعر القارئ أنها تضيف شيئاً ما إلى معلوماته وتجعله قادراً على تصور المشكلة أو الحدث، بل قادراً أيضاً على تكوين فكرة جلية عن الموضوع، مما يمكنه في النهاية من تبني وجهة نظر يطمئن إليها، أو اتخاذ موقف قائم على معلومات كافية، وعلى أسس موضوعية في عرض قضايا التحقيق.

كتابة التحقيق:

مما لاشك أن التحقيق الصحفي يتطلب أسلوباً في البناء يختلف عن أسلوب الخبر، لكنه، مع هذا، يظل أسلوباً صحفياً تتجمع فيه خصائص أسلوب لغة الصحافة بعامة من لغة مضغوطة ودقة موضوعية وتشويق وما إلى ذلك. لكن أسلوب التحقيق يتطلب -إضافة إلى ما سبق- أموراً أخرى نشير فيما يلي إلى أهمها